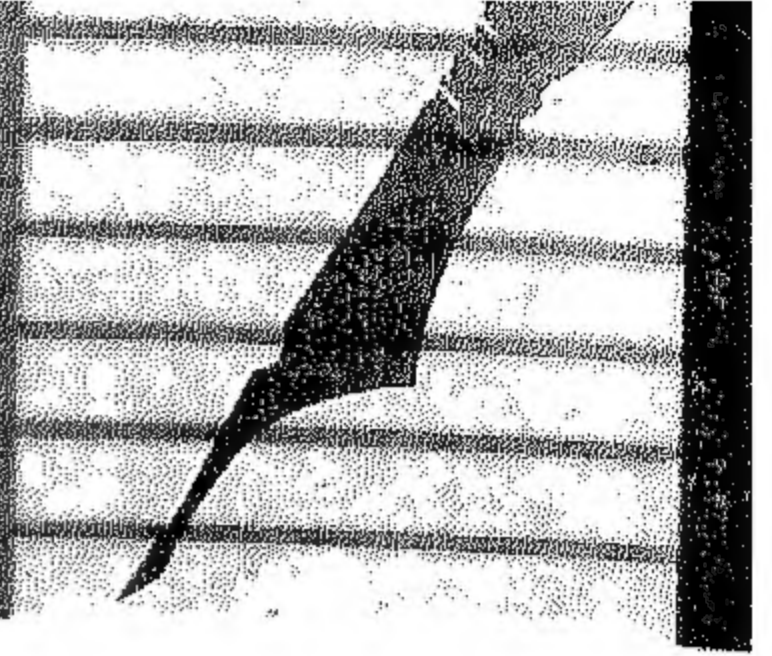


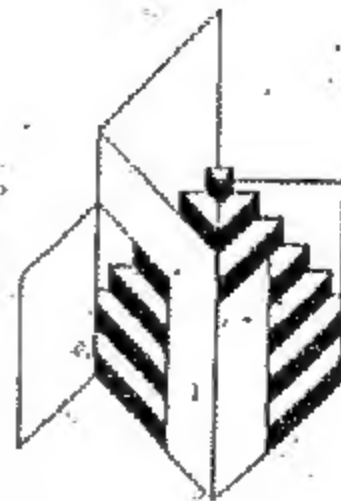
كتابات نقدية  
75



# الاستهلال

## فن البدايات فى النص الأدبى

ياسيه النصير



الهيئة العامة لمراكز الثقافة

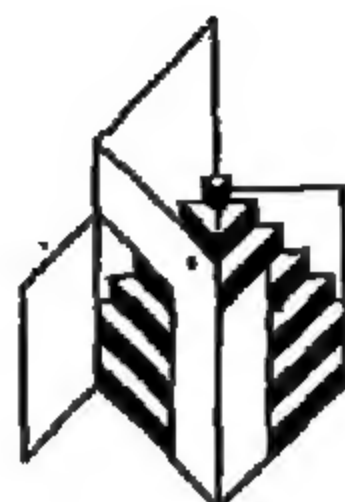
GENERAL ORGANIZATION for  
CULTURE CENTERS

**إهداء 2006**

ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران  
الإسكندرية

كتابات نقدية

75



الهيئة العامة لقصور الثقافة  
GENERAL ORGANIZATION for  
CULTURE CENTERS

# الاستهلال

## فن البدايات فى النص الأدبى

ياسين النصير

يونه

1998

الإستهلال  
فن البدايات فى النص الأدبى  
ياسين النصير  
يونيه 1998

---

الهيئة العامة لقصور الثقافة  
كتابات نقدية - شهرية (75)

---

المراسلات : باسم مدير التحرير  
على العنوان التالى  
١٦ ا ش أمين سامى - القصر العينى  
رقم بريدى : ١١56١

مستشارو التحرير

د. حسين حمودة

أ. حسين عيسى

د. محسن مصيلحى

كتابات نقدية

رئيس مجلس الإدارة  
د. مصطفى الرزاز

المشرف العام  
علي أبو شادي

رئيس التحرير  
د. شاكر عبد الحميد

أمين عام النشر  
محمد كشنيك

مدير التحرير  
محمود حيامد



## المقدمة

---





كان ذلك فى عام ١٩٧٦ أو حوالينه، عندما قرأت مقالاً قصيراً ترجمه الأستاذ سامى محمد لأحد الكتاب السوفيت يتحدث فيه عن الاستهلال، ومن يومها لم يفارقنى الموضوع، ولم يفارقنى التفكير بأهميته للنص الأدبى. وعندما تحول المشروع من الوعى الأولى به، إلى الدراسة والتنفيذ أخذ منى سنوات عدة، صاحبته بمنحى خاص، هو التقصى عن دور الاستهلال فى أمهات الكتب النقدية، ولكنى لم أجد ضالتي، أو لم أجد ما يفي بالغرض، فما كان منى إلا أن أحفر بأظافرى الخاصة عن دلالات الاستهلال فى شتى فروع المعرفة، وتطلب الأمر العودة إلى التراث الشعبى، وفهمت ماذا تعنى كلمة البداية أو «البدوة» فى الحياكة والصناعة وماذا يعنى «سدى الحايك» الذى هو المتن فى النص الحديث. وكدت، مع ما توصلت إليه أن أصرف النظر عنه، لولا أنه يمتلك عمقاً فكرياً شاملاً، دفعنى مرة ومرة عدة للعودة إليه والتفكير الجدى فيه.

ومن أرسطو وحتى الوقت الحاضر تولى النقود الحديثة الاستهلال بشئ من الإهمال، وما عدا كتاب أرسطو «الخطابة» الذى أفرد به فصلاً عن الاستهلال لم نجد من الاهتمام النقدى ما يليق بهذا

المفهوم. فما كان منا إلا أن مددنا أيدينا إلى ثقافتنا القديمة، فوجدنا فيها بعض الشذرات المسندة أو المخالفة.

والاستهلال عندي ذو بعد فلسفى شامل، فهو المبتدأ لكل شئ، وما خبره إلا العمل نفسه. وقد لا نكون مغالين إذا ما تصورنا أن أى عمل لا يبتدىء بداية جيدة لا يصبح عملاً جيداً.

وهكذا، ورغم كل العقبات التى رافقت مسيرة هذا الكتاب، سيجد القارئ الكريم أن مسعانا هذا، مسعى ابتداء. فالموجود من مادة الاستهلال، سواء فى الكتب القديمة أو فى غير مجالات الأدب غير قليل، لكنه يقتصر فى معظمها على التعريف والاشارة المقتضبة وقد أخذنا بمعظمها.

والكتاب بعد هذا وذاك، يضع النص الأدبى العربى نصب عينيه، لإيمانى ان المعرفة الحققة بأحوال النص وبنائه تسهم فى تعميق الوعى النقدى، وعسى أن أوفق فى تقديم دراسة أولية فى هذا الموضوع، الذى يستحق منا دراسات أخرى.. طالباً من القارئ الكريم العون على تناسى الهفوات، والله الموفق.

**ياسين النصير**

٢٠ / ١٠ / ١٩٨٨

## الباب الاول

---

الاستهلال والكتابة الجديدة

البنية النصية والبنائية الاجتماعية



**”إن آخر شيء تجده عندما تؤلف كتاباً هو أن  
تعرف الشيء الذي يجب وضعه في البداية.“  
(باسكال)**



## النص والبداية

كتبنا الجملة الأولى من أعمالنا الفنية والأدبية مرات عدة، باحثين من خلال فعل الكتابة هذا عن الخيط الذي يشدنا إلى أسرار العمل الخفية، لكننا تفاجأ بعد حين أن ما كتبناه قد لا يرقى إلى مستوى الغاية الكلية من العمل، فنعيد النظر فيه مرة أخرى ومرات، أو نصرف النظر عما كتبناه كلية، وربما عما وراءه من هدف وفكرة تاركين الموضوع واستهلاله كله يستحم في مياه النفس العميقة، عليه ينضج يوماً أو يندثر.

أما إذا استقرت الجملة الأولى - الجملة الأولى قد تكون عبارة طويلة أو الصفحة الأولى - على شيء من التوافق بين مفرداتها وبين غايات العمل وأهدافه ونسيجه، تسلسل الكلام بعدها واستقامت الأفكار، اتضحت المقاصد، وجرى المجرى الذي كان غائراً في الأعماق.

وتتساءل ما القوة التي تمتلكها الجملة الاستهلالية بحيث تحدد لنا مسار العمل الفني كله؟ هل تأتي هذه القوة من خلال بنائها المتماسك: أى دقة التعبير ودلالة الكلمات، وكفايتها الفكرية، وترابط نسيجها، والشحنة اليمائية المضمرة فيها، والايهامية المقصودة والقدرة على الإحالات المستمرة؟ أم تأتي من أن الأديب لا يبدأ بها إلا بعد أن ينضج العمل الفني فى مخيلته حيث تصبح أجواؤه وخفاياه وأبعاده مفاتيح دالة على المحتوى للنص وأفكاره أولاً، ثم محددة لمفردات وصياغات الجملة الاستهلالية وصياغتها ثانياً.

والتساؤل الرئيس هذا يقودنا إلى تساؤلات فرعية عدة فى الصدارة منها: هل تمتلك الجملة الاستهلالية خصائص أسلوبية وفكرية عامة يمكن الاسترشاد بها عند كتابة أى نوع من أنواع المعرفة؟ أم أن لكل نوع من أنواع المعرفة طريقة خاصة فى فرض صيغة الجملة الاستهلالية له؟ بمعنى ما العلاقة بين التقنين والتلقائية؟ أم أن الأدباء والفنانين كانوا ومازالوا يبتدئون موضوعاتهم عفو الخاطر، بحيث تتلاءم جملهم الاستهلالية مع النوازع الخفية لعملية التلقى والادراك والكتابة والتعبير؟ ومن الأسئلة الفرعية الأخرى هنا، هل تمتلك الجملة الاستهلالية قوة المصطلح النقدي بحيث يمكننا تطبيقه عند المعالجة النقدية فى ضوء هذه القصيدة أو تلك بالمعايير نفسها، أم أنها تخضع لمعايير أخرى لا



علاقة لها بالمفهوم أو المصطلح كأن تكون الأسلوبية العامة التي يخضع لها الكاتب أو الطريقة الشائعة في الكتابة لمرحلة ما من المراحل، أو لجماعة ما من الكتاب تعودوا أن ينهلوا من معين واحد ويعكسوا في كتاباتهم توجهات معينة؟ وأن يكون بناء الجملة الاستهلالية خاضعاً لنوعية أيديولوجية تفرض على كتابها أسلوبية ابتداء خاصة؟ وهناك من الأسئلة الفرعية الكثير قد تظهر في هذا الكتاب أو في سواه من المقالات، فالموضوع الذي نحن بصدده متشابك ومعقد، ومادتنا فيه بضعة تصورات نقدية افترضتها حاجة النقد الجديد إلى فهم النص وكشف أبعاده بعد ما وجدنا أن آليات النقد القديمة عاجزة تماماً عن التعامل الحقيقي مع النصوص، فهي إما أن تجلب لها مفاهيم نقدية غريبة قد لا تتلاءم كلها ومفردات ومناخات النص العربي، وإما أن تفرض عليها رؤية أكاديمية صارمة ليس لمفاهيمها حضور في الحياة الثقافية المعاصرة. فتضع النص في بوتقة التقليد القديم. وما سعيها هذا إلا خطوة فرضتها حاجة النص الجديد لها. بعدما ابتدأنا في معالجته بمفهوم نقدي سابق لنا وهو «المكان والمكانية» وقد وجدنا له صدى طيباً لدى الدارسين والكتاب جعلنا نخطو الخطوة الثانية في تأسيس مفردات منهجية تتلاءم وطبيعة الكتابة الجديدة.

فى عموم التجربة النقدية مع أى نص إبداعى، لا يمكن الوقوف كلياً على خصائص العمل الفنى وقيمه إلا من خلال المعرفة الدقيقة لأجزاء ذلك العمل وعناصره، والاستهلال من أهم هذه العناصر إن لم يكن المفتاح لها كلها. لا باعتباره «بدء الكلام» كما يقول عنه أرسطو أو لأنه «ما من شئ يحدث فيما بعد إلا وله نواة فى الاستهلال» \* كما يقال عنه. وإنما هو هذا كله، مضافاً إليه أنه العنصر الأكثر خطورة، فهو أشبه ما يكون (النواة المخصبة)، تلك التى ستتحول خلال العملية الإبداعية إلى جنين ومن ثم إلى كيان كامل له رأس وأيد وقوام وأحشاء ويحمل فى كيانه طباع وسلوك ومشاعر وأحاسيس وأفكاراً وتاريخاً... الخ وإذا ما استوت هذه النواة المخصبة على تشويه ما انعكس ذلك جلياً فى تفاصيل كيانها اللاحقة، ولازمها التشويه حتى ولاداتها الجديدة، وما دام العمل الفنى أكثر صعوبة وغنى من خلق الكائن الحى، اتعدد خالقيه، وتنوع مجالات رؤيتهم، تصبح الجملة الاستهلالية فيه أكثر تعقيداً، وأكبر مما ذهبنا إليه فى مثالنا، خاصة وإن قيمتها الفنية والفكرية تتأكد من أنها تخضع لمتغيرات المراحل والظروف، ولتنوع الأغراض لها، فالقوانين الجزئية التى تتحكم فى صياغتها متغيرة من مبدع إلى آخر، ومن نوع أدبى إلى نوع آخر. ولذلك تبدو المهمة التى تعالجها هنا صعبة ومتشعبة، لا سيما وأن عدتنا فيها لا تعدو بضعة تصورات نقدية

مبينة فى ضوء أدبنا العربى بخاصة، مع العروج على آداب العالم  
المترجمة إلينا بعامة.

ويعنى آخر، ان الحداثة فى الآداب والفنون فرضت قيمتها من  
خلال مفردات أساس فى بنية العمل، الاستهلال أحد أهم هذه  
المفردات الذى حمل تصورات الحداثة وآفاقها. إن التطور الذى  
جرى على الأنواع الأدبية وداخلها بعضها بالبعض الآخر انسحب  
بالضرورة على الاستهلال، فما كان منه إلا أن غير طريقة التفكير  
الأساسية فى بناء العبارة الأولى، وحصل جراء ذلك اختلاف جزئى  
عمّا عناه النقد القديم بالبدايات أو المطالع أو المفتتح، أو الدخيلة.  
فحمل الاستهلال بعض منطلقات الحداثة دون أن يتغير كلياً فى  
مهمته الأساس وهى «مامن شئ يحدث فيما بعد فى النص إلا وله  
نواة من الاستهلال».

وفى ضوء ذلك، سنوضح فى هذه الدراسة المقتضبة ما نعنيه  
بالاستهلال عبر تقاطع نظرتين: النظرة الأفقية التى تشمل جزءاً من  
تأريخه عبر ركائز أدبية وفنية لها موقعها العالمى الراسخ، والنظرة  
العمودية التى توضح لنا الكيفيات المختلفة التى ظهرت بها فى  
الأعمال الأدبية والفنية الحديثة، مقدمين لهذا كله، بشئ من الإيجاز  
عن موقع الاستهلال ودلالته وأنواعه وبنيته. مبتغين من وراء تركيبنا  
هذا الوصول إلى النظرة الشمولية لمعنى الاستهلال وقيمه، والدور

الذى لعبه فى صياغة مفهومه الذاتى، وصياغة المعنى الاجمالى للعمل الفنى. فمفهوم كمفهوم الاستهلال ما يزال غير دقيق الدلالة فى نقدنا. فى حين أنه اكتسب وضوحاً مبدئياً لدى الأدباء العرب وغير العرب. وارتبط بثقافة وأفكار ونظم العصر، فقد كان الأدباء العرب القدامى والفلاسفة والموسيقيون والخطباء على دراية واضحة بأهميته، وربطوه بالعصر الذى ينتمون إليه، وبأفكاره وقيمه، ودارس الشعر الجاهلى مثلاً يجد أن المقدمة الطللية لها ارتباط جذرى بتركيبية المجتمع وتقاليده ونظمه، كما أن لها معانٍ نفسية وفكرية وبنائية، ولما ثار الشغراء الصعاليك على تقاليد المجتمع الجاهلى تغير معنى الاستهلال عندهم لأن هدفهم الاجتماعى كان مسعى لتغيير الواقع الاجتماعى، وهكذا استمرت الثورة على التقاليد إلى العصور العباسية، فنجد ثورة أبى نواس على المستهل والمطلع القديم هى ثورة على مضمون الشعر والثقافة، فتغيرت تبعاً لذلك أغراض الشعر وبنائاته، وعد ذلك كله جزءاً من مفاهيم التحديث.

وعموماً فالمهمة التى نعالجها هنا ليست يسيرة، ولا تتحدد بالعبارة الأولى لأى عمل فنى فقط، وإنما بالتركيبية الكلية للعمل، عسى أن نوفق فى التنبيه إلى قيمة الاستهلال وفاعليته الكامنة. أما إذا وجد القارئ أن مسعانا هذا قد تجاوز التنبيه إلى شئ آخر. فتلك غاية لم نضعها فى توصيفنا النقدي هذا.

## الاستهلال لغة وبناء:

يأتى الاستهلال لغة من الفعل (هَلَّ) و(هَلَّ) تعنى منبئين ما تعنيه البداية والابتداء. يقال «هَلَّ الشهر» أى ظهر هلاله. والهل (بكسر الهاء) تعنى استهلال القمر. يقال أتيته فى هل الشهر أى استهلاله<sup>(١)</sup>.

وتشير قواميس اللغة إلى «ان الهلال غرة القمر لليلتين وإلى ثلاث» من أول الشهر وليلتين من آخر الشهر وفى غير ذلك يسمى قمراً<sup>(٢)</sup>. والمهم فى هذا كله أن (هل) تعنى البداية التكوينية للقمر أو لأى شى آخر. فالهلال فى الليلتين أو الثلاث الأولى من الشهر هو استهلال للقمر كله، ولكن هذا الاستهلال لم يبتدىء من العدم. فان الهلال الذى كان فى الليلتين المتأخرتين السادسة والعشرين والسابعة والعشرين من الشهر هما الخميرة التى ولدت الهلال فى الليالى الأولى من الشهر. لذا فالاستهلال لا يولد عفواً، ولا ينشأ من العدم، وإنما له بدايات قد تقصر وقد تطول، وما أن يبدأ حتى يكتمل. والتفكير اللغوى أساس من أسس العقلية، إذ لا يتم تأسيس أى مفهوم مادى أو ثقافى إلا من خلال وعى اللغة، وقد «كشفت الأبحاث العلمية الحديثة عن صلة اللغة بعقلية الأقاليم ومنطقها وبينت أن اللغة أساس مختلف أنواع النشاطات الثقافية وخير دليل يهتدى به الباحث إلى ثوابت الفكر والتفكير، لا يرى المرء الكون إلا بوساطة اللغة ولا

يفهمه إلا بالنظرة التي تحددها لغته فيعبر عنه بقوالب لغوية»<sup>(٣)</sup>. لعل الاستهلال أحد القوالب اللغوية - الكلية - التي يتطابق فيها الفهم المادى والفهم الثقافى. فاللغة ليست كائناً معزولاً خاصاً بفهم ما دون آخر، وإنما هى نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع، بين صناعة يدوية شعبية وبين تأسيس نظرية فى الفلسفة أو الفضاء. فلكل صناعة مهما كان نوعها استهلال لا يبدأ لحظة نشوء الصناعة، وإنما يبدأ سابقاً لها بفترات وما أن يظهر مسجلاً برموز أو كلمات حتى يمتد داخل العمل، حاملاً له ومحمولاً فيه. إن الفعل (هل) الثلاثى أساس لغوى، وأساس مادى للفكر، وأساس بنائى للنص الأدبى، وهو بما يعبر عنه لا يرتبط بزمنية ما ثابتة وإنما بزمنية متأرجحة بين الماضى القريب والحاضر. فالاستهلال امتداد لما قبل التدوين وفى أثناء التدوين، وسوف يستمر مضمراً وعلانية فى داخل النص كله موسعاً ومتوسعاً. ثم يعود فى نهاية مفتوحة ولكن بعد أن اكتمل العمل، مكوناً بداية لعمل جديد.

بالنسبة لنا لا يمكن دراسة الاستهلال فى أى فن بمعزل عن محتوى النص وبنائه، ولا يمكن تناوله فى ضوء دراستنا للنص كله كجزء منفصل داخل هذه الكلية، وإنما ندرس الاستهلال فى ضوء كلية العمل الفنى، أى أن العمل الفنى هو الذى يؤد استهلاله بعدما يكتمل بناء ومحتوى فى فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له.



يخضع العمل الفني والأدبي شأنه شأن أى تفكير آخر إلى منطقته  
الداخلي. [المنطق الداخلي الذي نعنيه هذا هو التناقض الداخلي  
لعناصره البنائية أولاً] ثم إلى التناقض الخارجى [أى التناقضات  
الاجتماعية والفكرية العامة ثانياً]. وهذان التناقضان متضافران  
بحيث نجدهما متحكمين بمفاصل العمل كله بما فيها الاستهلال.  
وبالتالى فإن بنية هذه العناصر الداخلية تخضع هي الأخرى إلى  
تناقضاتها البنائية الجزئية بمثل ما تخضع هي وتناقضاتها الجزئية  
للتناقضية الكلية السابقة. وكما يقول المنطقة «لا نستطيع اعتبار  
رأى صحيح، كامل، عن الأشياء بمثابة حاصل لأراء جزئية. إن  
حاصل وجهات النظر التى لا تتناول إلا جانباً واحداً من المسائل لا  
يؤدى إلى فحص كامل للشيء، وإنما إلى انتقائية فازغة من  
المضمون»<sup>(٤)</sup>.

فالاستهلال فى ضوء هذه المنطقية ليس عنصراً منفصلاً عن بنية  
العمل الفني كله، كما يوهم موقعه فى بدء الكلام، كما أنه ليس حالاً  
سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها،  
وإنما هو السدى البنائى والتأريخى المتولد من العمل الفني كله،  
الخاضع لمنطق العمل الكلى. وفى الوقت نفسه فهو عنصر له  
خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرك  
الفاعل الأول لعجلة النص كله..

إن المنهجية الجدلية التي تخضع الاستهلال لمنطق العمل، والاستهلال كموقع بنائي في بداية العمل، تجعلنا ندرسه دراسة مركبة، فهو يدرس بوصفه محصلة لكل عناصر العمل وداخلاً معها في علاقة بنائية جدلية. وفي الوقت نفسه ندرسه بوصفه حاملاً لسماته النوعية الخاصة بتركيبه الداخلي، وخلاصة الدراستين الاحالة إلى المجتمع وخصائص المرحلة وخصائص النوع. ثم مدى ارتباط نتائج الاحالات بالكلية الانسانية أو الفكرية. يقول أرسطو موضحاً أبعاء هذه الجدلية «ليس أعضاء الجسم أعضاء للجسم إلا بالارتباط. فالذراع المفصولة عن الجسم ليس ذراعاً إلا بالاسم»<sup>(٥)</sup> فما دام النص الابداعي، يحمل فكراً مقدماً لنا ببناء جدلي مرتبط ببناء اجتماعي له قوانينه المنعكسة في النص، وبناء جدلي ثالث خاص بالقارئ ضمن مرحلة القراءة. فالنص يتحول أمامنا - نقدياً وقراءةً - الى كيان كلي يشملنا بمفاهيمه، ونشمله بمفاهيمنا، أي العلاقة الجدلية بين الحقيقة الداخلية للنص، والحقيقة الخارجية للمجتمع. أي وحدة المنطق الكلية. وما الاستهلال - موضوع الدراسة هنا - إلا عنصر يخضع لهذه المنطقية الكلية.



## تجديدات

يحدده أرسطو في فن الخطابة بقوله «هو بدء الكلام وينظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي: الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو»<sup>(٦)</sup>.

ونقول عنه أنه ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال. فهو بدء الكلام، وهو بدء التأسيس، وليست كل بداية بداية صالحة، فهناك البدايات المحددة بمعناها الداخلي للعبارة، بدايات مغلقة، ومثل هذه البدايات لا تؤسس أرضية صالحة لقيام نص عليها، وهناك بدايات متجاوزة لنفسها، بدايات تخلق أرضية لقيام النص، إنها أشبه بالتربة التي احتضنت الجذور. وهناك البدايات اللازمة، بدايات الحكاية الشعبية المتشابهة المفردة والبناء - كان يا ما كان - مثلاً. وهذه بدايات سنياقية تحيك إلى الزمن أكثر مما تحيك إلى النص وأفاقه.

فالبداية التي نعنيها هنا: البداية المولدة، والمهيمنة فهي ليست قوة إشعاع أو تنوير ما للنص، وإنما هي الحاضنة لما سيحدث في النص، ويمكن تشبيهها بما نطلق عليه في الصناعة الشعبية (سدى الحايك) البداية التي تشد أوصال العمل بخيوط ممتدة منه وإليه. ولكل بداية نمط خاص من الحياكة، كما أن لكل نوع محاك نمط خاص من البدايات، يفرض خصوصيته البنائية على مجرى العمل،

ويحتوى ضمناً فى بداياته الجزئية على كل ما من شأنه مكوناً العمل وسدى الحايك التى نستعيرها هنا، لغة فى البناء النفسى أيضاً، فليست أية هيئة لبداية قادرة حتى ولو التزمت حروفها الأساس أن تكون بداية ناجحة للعمل، فالعامل الماهر، يملك أفقاً إبداعياً ماهراً يجعل من النص والاستهلال فى وحدة جدلية يتعادل التأثير فيما بينها وتحاكى الواحدة الأخرى بما يشبه النغمة المتكررة داخل القطعة الموسيقية.

ونشبه الاستهلال بالبيضة المخصبة، تلك التى ستتحول خلال عملية الإبداع إلى جنين ومن ثم إلى كيان إنسانى كامل له رأس وجسد وأحشاء وأجزاء أخرى، حاملاً فى تركيبه طباعاً وسلوكاً نفسياً ومشاعراً وأحاسيس وأفكاراً... الخ. فاذا ما استوت البيضة المخصبة على تشويه ما، ظهر ذلك جلياً فى تفاصيل كيانها اللاحق ولازمه التشويه.

ماذا نعنى بالبداية إذن؟ فالبداية التى عناها أرسطو ما تزال الأساس الذى نبنى عليه تصورنا، إذا كانت فى الخطبة الأولى تعنى جلب انتباه السامع وهى فى الشعر العربى القديم وفى الملاحم اليونانية - كما سنرى ذلك لاحقاً - مختلفة عنها اختلافاً جذرياً. كما تختلف بنية ووظيفة عن البدايات المتعارف عليها فى المسرحية الكلاسيكية. حيث توجد بدايتان، بداية تهيئة، وبداية فعل. البداية

التهيئة، تتمثل في الضربات الثلاث على خشبة المسرح تمهد الاستعداد لبدء العمل، ومثل هذه البداية وجدت عندنا بالضربات التي يؤديها القاصخون قبل بدء حكايته الشعبية، ضربات تجلب انتباه السامع وتشده، ومثلها بدايات بعض السور القرآنية حيث تبدأ بحروف منطوقة - كهيعص - يس - طه - ق... الم.. الخ. وغرضها شد انتباه السامعين إلى كلام الله، فمثل هذه البدايات لا يرتبط بمبنى العمل الفني، ولا بمحتواه، وإنما لها وظيفة إعلامية خاصة ومؤقتة وتزول حالما يبتدئ الخطيب أو القارئ خطبته.

أما البداية الثانية (بداية الفعل) التي تعنيها هنا، فهي تلك التي تؤسس للعمل وتتأسس من العمل، ومثل هذه البداية بدايتان البداية الأولى لها وظيفة محددة، كأن تمهد الدخول إلى العمل ولكنها تكتفى بحدود تعبيرية، كالبدايات الطللية، أو كما عرف عنها - وسوف نؤكد لاحقاً بعض هذا التصور عن البداية الطللية ولكنها - أي البداية الطليلة ارتبطت بفهم اجتماعي فني جعلها مقتصرة على بضعة أبيات: يتخلص الشاعر القديم منها للدخول في متن موضوعه، وعند المعاينة الدقيقة للمقدمة الطليلة نجد عنصرها بنائياً مكتفياً بذاته، ومحتوياً على نوى العمل الفني إلى حد ما.

أما البداية الثانية من بداية الفعل، فهي التي تتأكد مفرداتها من قراءة العمل، فهي لا يتضح معناها ومبناها إلا من خلال التحليل لكل

أبعادها وصورها كلما تعمقنا في قراءتنا للعمل، فهي لا يتضح معناها ومبناها إلا من خلال التحليل لكل أبعاد العمل. ومثل هذه البداية تتجاوز موقعها «بدء الكلام» لتصبح المحرك للكلام كله. وكى تتوضح الصورة بما نعنيه ببدء الكلام نقول أن للاستهلال متعلقات عديدة ولا تتم معرفته إلا بمعرفتها وهي:

١ - مبدع النص (المرسل)

٢- اختيار الموضوع وهدفه (الرسالة)

٣- نسيج البناء (بناء الرسالة)

٤- الرسالة المتضمنة في النص (الهدف)

٥- القارئ (متلقى الرسالة)

فالمبدع لا يختار إلا الكلام الذى يشحن بمناخ النص كله، ولذلك فكل كلمة من كلمات الاستهلال خميرة لما تولده في النص. ولن يكون المبدع خلاقاً في الاستهلال إلا إذا كان ذا قدرة فائقة على تلخيص العمل كله في جمل معادلة - أشبه ما تكون بالمعادلة الكيميائية -.

أما اختيار الموضوع وأهدافه، فيخضع إلى فكر وانتماء الكاتب الطبقي والاجتماعي، فكل كتابة هي تعبير ما عن رؤيته للعالم كما يقول كولدمان. وهذه الرؤية تتلخص في بدايات تكوينية جامعة، مكثفة لها مفرداتها التي تحيلك إلى هذه الفئة الاجتماعية أو تلك.

وأما نسيج البناء، فهو النظام السيمترى الخاص الذى تنتظم فيه مفردات الشكل الداخلية، وبالطبع سيكون لبناء الاستهلال فيها الدور المميز الذى ما أن نقرأه حتى نشعر ولو بحدود إلى درجة التعقيد أو البساطة فى بناء العمل كله.

وأما ما نعنيه بالرسالة هنا، هى أشبه ما تكون بالومضة أو الشفرة فى الأجهزة اللاسلكية، وقد تضمنتها الجملة الاستهلالية بهيأة نواة يكمن فيها سياق من الاشارات الكثيرة.

وعندما يأتى دور القارئ، وهو الدور الفاعل فى فك رموز الرسالة، نجده يفتح للاستهلال أفقاً أرحب، وذلك من خلال اقتران رموزه وجعله بتركيب النص الكلى.

ومن سمات الاستهلال الجوهرية - بوصفه بدء الكلام - أنه يعكس جزءاً من (ميكانزم) العملية الابداعية، ونعنى الكيفية التى يكون عليها المبدع قبل مرحلة الكتابة، الحال القلقة ولحظة تحويل الحدس أو التجربة التخيلية واللاشعور إلى كلمات، فمثل هذه المرحلة قد وعتها مدارس علم النفس وفصلت فيها، خاصة التخطيطات التى تسبق البداية، وجمال الرسام فى مثل هذه الحال أوضح من سواها، فقد يعمل تخطيطات كثيرة قبل أن يستقر على البداية الفعلية للوحة، فالبداية إذن ليست مرحلة التسجيل الصورى لها بالكلمات أو بالألوان، وإنما لها من الزمنية الدائمة الحضور مدى قد لا يحدد

بوقت. والكثير منا يشعر أن طفولته بما انطوت عليه من حياة عفوية، ولعب ومشاحنات وأحلام يقظة، يجدها حية في لحظات إبداع حقيقية، تبتدىء في الحضور في لحظة تفجر تلقائي حقيقي للمكنون الداخلي للنفس. ولذلك لا تكون البداية المسجلة على الورقة إلا نهاية لمرحلة طويلة ولبدائيات مختلفة وغير مستقرة، ولآراء وأفكار قد تكون مادتها فيما لو سُجلت أكثر بمئات المرات من حنجم كلمات الاستهلال النهائية قد تفجر كلمة عابرة بداية لعلم أدبي، وقد يقرأ كما قرأ دستوفسكي خبراً في صحيفة يومية عن جريمة قتل فكتب روايته الشهير الجريمة والعقاب. وقد يكون أرخميدس حياً بيننا كلما شعرنا أن البداية قد اكتملت كما شعر هو عندما اكتشف قانونه الخاص بالكتلة.. فالبداية ليست إلا نهاية لسلسلة طويلة من المشاعر والأحاسيس والمواقف قد تستغرق الحياة كلها. لكنها وهي تسجل بداية العمل تكشف أولاً عن عمق الحياة التي سبقتها وولادتها، وعن بداية حياة العمل الجديدة التي تصبح المسؤولية عن تكامله وتماسكه. لذلك فالمتأخر النفسي للمبدع لا ينقطع لحظة اكتشاف المبدع للاستهلال لها، وإنما ينمو نمواً عضوياً متحولاً من الفيض الشعوري اللامنتظم السابق إلى بناء عضوي متماسك مسؤول عن كل ما يقوله ويكتبه ويجسده.

وبالقدر الذي يكون المبدعون فيه مختلفين تكون طرائق التعبير

للاستهلال مختلفة. فهناك من يعتمد التفجر الفجائي للكلمة الصورة، وهناك من يعتمد البناء العقلى المنضبط، وهناك من يجعل من البداية مجرد فتح خط للاتصال، وخلال التجربة نجزم بأن الاستهلال جزء مهم من البناء النفسى للكاتب، فمنهم من يحسن البداية ومنهم من يفتعل البداية ومنهم من لا يحسن الاثنين. ومنهم من يضبط الخيط الشعورى الممتد إلى ماضى التجربة، ومنهم من يقطع السبل مع أى ماضى، ويبدأ كما لو كان لا يحيا إلا فى مناخه الخاص. ومع ذلك كله ، فالكلمة فى الاستهلال لها عناية خاصة.

ومن سمات الاستهلال الجوهرية الأخرى، علاقته بالمجتمع، أى أنه أكثر الأجزاء الفنية فى العمل تجسيدا لهذه العلاقة، فالمفردات القليلة التى يبتدىء الاستهلال بها هى جزء من تكوين عادة راسخة أو تقليد سابق، فالاستهلال ضمناً يحمل تأريخ وتقليد ما، وله بعد ذلك أعراف بناء، وطريقة القول، وقد يكون أقرب فى حالات ما إلى المبدأ الشفاهى فى القول وفى العمل. فالانسان خلال تجارب حياته المستمرة تعلم كيف يبنى بداياته الحياتية. فى الصناعة وفى الزراعة وفى التعامل وفى القول وفى المحاوراة وفى العمل، فالبداية أكثر السبل توارثاً وتكراراً. إنك ما أن تجد فلاحاً حتى يتخيل إليك طرق الزراعة، وما أن ترى نجاراً حتى تتصور بداياته المألوفة، وما إن تجد شيخ عشيرة حتى تجد بداية فعل المنازعات وما أن تسمع مغنى



القرية حتى يتفجر لديك أحاسيس المناخ القروى وما أن ترى صياداً حتى تعرف طرق الصيد. هذه التقليدية شبه المتوارثة تورث العمل بداية واحدة وتقليدية ولها خصيصة اجتماعية خاصة بتركيبة المجتمع. وكل المفردات الاجتماعية الخاصة بطبقة أو فئة أو شريحة ترتبط بمكوناتها الأساس ارتباطاً نوعياً. وعندما تظهر فى نتاج مبدع ما نجدها تدفع بالمكونات تلك إلى سطح الظاهرة الفنية وتؤسس لها فى الابداع المعاصر والجديد قوانين معرفة جديدة. وتنعكس الظاهرة الاجتماعية فى الاستهلال انعكاساً مباشراً كأن تظهر فى الصياغة الأسلوبية أو فى طريقة الاضمار والاحتمال أو فى الغابة والمدن. فالكثير من أساليب القصص الشفاهى تسربت إلى القصص الحديثة، والكثير من الترميز والالاماح والتعمية المقصودة - الحسجة فى المأثور الشعبى - قد وجدت طريقها إلى فنون التعبير، والكثير من هوى الكاتب وانتماءاته الفكرية قد تسربت إلى مفردات البداية، كما أن أسلوب الانتاج فى مجتمع ما مختلف ايديولوجية ونظماً وثقافة قد وجدت صيغتها فى البدايات ولن نخول أنفسنا فى هذا الصدد التعبير عن مطلقات كلية، ولكننا نشير إلى أن الفنون التعبيرية تحدد وإلى مدى ما طرقاً متقاربة للبدايات جلها يعتمد بنية تركيبية للأسلوب والفكر وقد نعالج هذه البنية فى موقع ما من هذه الدراسة.



## وظيفة الاستهلال:

للاستهلال وظيفتان: الأولى جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياح انتباهه تضيع الغاية. يقول أرسطو في الخطابة: «الغرض من الاهاية بالسامع هو أن نجعله أحسن استعداداً نحونا أو أن نثير حفيظته وأحياناً لجذب انتباهه أو لصرفه»<sup>(٧)</sup> والسامع عند أرسطو ليس صوتاً خارج التأريخ ولا إنساناً بلا مشكلات بل هو إنسان هذا الواقع المشبع بمشكلات اجتماعية لذلك يقول أيضاً: «إن أمثال هذه المداخل ليست موجهة إلى سامعين مثاليين بل إلى سامعين كما نجدهم في الواقع»<sup>(٨)</sup>.

وجلب الانتباه يتم بأدوات كلامية حسنة، وبأسلوب تعبير مثير، ويعد ذلك من أخص أسباب النجاح، يقول الهاشمي في جواهر البلاغة «وحسن الابتداء، أو براءة المطلع، هو أن يجعل أول الكلام رقيقاً سهلاً، واضح المعاني، مستقلاً عما بعده، مناسباً للمقام بحيث يجذب السامع إلى الاصغاء بكليته، لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يعرف ما عنده»<sup>(٩)</sup>.

والتأكيد على الابتداء الحسن مقرون بالألفاظ السهلة، والصياغة الأسلوبية المرنة، والمعنى الواضح ونجد ابن الأثير يؤكد ذلك كجزء من جلب انتباه السامع أو القارئ إذ يقول: «أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، وأن يكون

الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال»<sup>(١٠)</sup>.

أما الوظيفة الثانية للاستهلال فهي التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص، وهذه الوظيفة ذات شعب عدة، منها الاستهلال له موقع يتربط به مع بقية عناصر النص برابط عضوي، وأن لا يكون الاستهلال أحسن المواضع أو أكثرها استثارة، فالمعنى الكلى من العمل يأتي من جميع أقسام العمل. يقول القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه «على الشاعر الحاذق أن يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة. فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الجمهور، وتستميلهم إلى الاصغاء»<sup>(١١)</sup>.

ومن الشعب الأخرى ان المعنى لا يأتي إلا من الابتداء الحسن وأن السامع لا يقبل إلا متى ما كان الكلام حسناً صحيح المعنى، يقول الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب في كتابه «التلخيص» شرح وتعليق الأستاذ عبد الرحمن البرقوقى: «ينبغي للمتكلم أن يتأنق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأصح معنى: أحدها الابتداء كقول امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل....»

والابتداء كما يشرح البرقوقى بقوله «.... لأنه أول ما يقع عليه

السمع إن كان عذباً حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل «الم، حم، طس، طسم، كهيعص، فيقرع أسماعهم بشئٍ بديع ليس بمثله عهد. ليكون دعاية لهم إلى الاستماع لما بعده. ومن هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للتناء على الله، فهو داعية إلى الاستماع كقول امرؤ القيس «قفا نبك» قيل لما سمعه رسول الله (ص) قال «قاتل الله الملك الضليل، وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب ومنزله في مصرع واحد»<sup>(١٢)</sup>.

ومن الشعب الأخرى ما يتصل بالغاية من الموضوع فارسطو يقول بهذا الصدد «إن الوظيفة الخاصة والجوهرية للاستهلال هي أن يبين - الخطيب - ما هي الغاية والغرض من الخطبة»<sup>(١٣)</sup> ولم يخرج ابن الأثير عن هذا الغرض كثيراً عندما قال «أن يأتي الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها، فإن براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح في الخطبة»<sup>(١٤)</sup>.

وضع النقاد والباحثون العرب الأوائل شروطاً موضوعية لبناء وغاية الجملة الاستهلالية وجعلها ملائمة للذوق والعرف الاجتماعي، فهذا أسامة بن منقذ يقول في باب المبادئ والمطالع «قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات فانها دلائل البين، وقالوا ينبغي للشاعر أن يتحرر في ابتدائه مما يتطير منه، ويستحضر من الكلام. خاصة

فى المدائح والتهانى»<sup>(١٥)</sup>، فأحد شروط الاستهلال أن يطرق السمع بما هو حسن وطيب كى يجعل من السامع أو القارئ مشتركاً فى صياغة العمل وفى فهمه. ولذلك عنى بالجانب الأخلاقى عناية كبيرة. واشترط نقاد آخرون أن تكون كلمات الاستهلال منسجمة مع بقية الكلام. وأن لا يكون هناك ما هو منفر أو غريب وأن يجيد التخلص منه والدخول إلى النص، يقول الجرجاني عبد العزيز: ان حسن التخلص هو «الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام إلى الغرض المقصود برابطة تجعل المعانى أخذة بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب إلى مدح، أو غيره، لشدة الالتئام والانسجام»<sup>(١٦)</sup>.

وعموماً فالوظيفتان للاستهلال ما تزالان إلى اليوم مهمتين بالرغم من تنوع فنون الابداع وتعددتها، وتنوع وتعدد الأغراض الفنية والأدبية وبالرغم من التداخل المذهل بين أساليب القول والكتابة، يبقى للاستهلال دوره الفنى الخاص، وهو بدء الكلام، وأول ما يطرق السمع من الكلام وأول ما يبتدئ به الكاتب، فاذا عرفنا أن السامع أو القارئ أو المشاهد قد أصابه التغيير أيضاً، فهمنا المهمة الصعبة الملقاة على عاتق كاتب النص الجديد، وفهمنا كم هى معقدة البدايات الجديدة، وعرفنا أن الطريق إلى القارئ المعاصر لا يمكن المرور فيه بأدوات تعبير قديمة. فحتى فى النقد العربى القديم، أخذ

على البحتري مثلاً عدم إجابة البدايات. يقول ابن رشيق «ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له ثم يجيد باقى القصيدة وأكثرهم فعلاً لذلك البحتري. كان يضع الابتداء سهلاً ويأتى به عفواً. وكلما تمادى قوى كلامه»<sup>(١٧)</sup> فإذا كان شأن النقد صارماً هكذا، فكيف بنا ونحن على أعتاب القرن الحادى والعشرين وأدوات معارفنا فى الصناعة الأسلوبية قاصرة؟ ومع ذلك فالاستهلال بكل مراحلـه وصنوفه ما يزال هو هو كما كان جزءاً من المطلع كما يقول ابن رشيق، وأن يكون ذا بنية كلامية خاصة، ومهمته جذب انتباه السامع، وغايته التمهيد للدخول إلى النص والعمل التى تربط أجزاء العمل هى الألفاظ، والألفاظ ما يحسن الكاتب بها الدخول وما يحسن بها الانسلاـل من البداية إلى المتن، فمثل هذه الشروط وإن تقادم الزمن عليها باقية ولازمة لكل عمل إبداعى مهما كان شكله أو نوعه.

### بنية الاستهلال:

للاستهلال بنية فنية وأسلوبية خاصة تجعله متميزاً عن بقية عناصر النص وهذه البنية آتية من:

أن محتوى وأسلوب النص هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال، فالاستهلال نتاج للنص.

وأن هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط السدى لتولد صوراً أو مفردات جديدة منبثقة منها.

فللاستهلال بنية خاصة تتناسب وموقعه فى أول الكلام أولاً، وموقعه باعتباره حاملاً لنوى النص كلها ثانياً.

الموقع الأول - أى ابتداء الكلام - فقد سبق شرحه فى الفقرة السابقة وإذا كان ثمة إيضاح لاحق ونقول عنه أنه فى هذا الموقع يشبه الجنين الذى ولد من أبوين وفى الوقت نفسه يصبح كائناً له شخصيته التكوينية. وتتم معايينته نقدياً بما يشبه الدراسة الميدانية لتفاصيل الأجزاء وهى فى طور النمو. فكل عضو مرتبط أولاً بالأعضاء الأخرى وفى الوقت نفسه مهياة لأن تستطيل وتشتد وتقوى لتولد صيغ العمل اللاحقة عندما يكبر الجنين - الاستهلال - ويصبح رجلاً - نصاً - ولذلك لابد للاستهلال من أن يكون بكلام توليدى، ديناميكى، فاعل، الكلمة فيه مشحونة بالمعرفة والاحالة والتأويل. والفاعل فيه فاعل مؤثر، يرتبط بالشخصية الدائمة الحضور فى النص، ويبنى جملة وفق صياغة أسلوبية تعد مركزية داخل النص، فإذا كان النص يكثر من الحال على الاستهلال أن يؤكد لها أيضاً، وإذا كان النص يكثر من شبه الجملة على الاستهلال أن يؤكد لها، وهكذا، فبالبنية الأسلوبية الشائعة والمؤكددة فى عموم النص على الاستهلال أن يؤكد لها كنوى فاعلة له.

أما إذا كان النص تأريخياً أو مستلهماً التراث، وشخصياته تتراوح بين الماضى والحاضر، على الاستهلال أن يؤكد هذا كله وأن

يجعل منه المدخل الآمن للقارئ كى يؤشر له بأيسر الكلم بعض ما يدور فى النص.

أما الموقع الثانى للاستهلال فهو الموقع / المضمون، وخصوصية هذا الموقع هو أن بنية الاستهلال الأسلوبية تتردد داخل النص على شكل جملة متشابهة الصور، أو النغمة الأسلوبية الشائعة. فإذا كان الاستهلال يعتمد السخرية مضموناً أسلوبياً فعلى الكاتب أن يؤكد السخرية داخل النص بما يشبه الذبذبة المترددة أو اللازمة وإذا كان الاستهلال يعتمد بنية بلاغية معينة على النص أن يحمل البنية ذاتها تردداً فى داخله. وإذا اعتمد الاستهلال المبنى الرمزى أو الجمالى كجزء من بنية داخلية فيه، على النص أن يوسع من هذا المبنى. وهكذا يتحول الموقع الثانى للاستهلال من كونه جملة مبتدأ إلى جملة بناء أساس.

ويلاحظ بهذا الخصوص ان الاستهلال فى الفنون القصيرة، القصة القصيرة، أو القصيدة أعقد بكثير من الفنون الموسعة. ففى القصيدة الغنائية مثلاً قد تكون كلمة واحدة من الاستهلال هى المعنية بالتردد فى حين سيكون من شأن القصيدة المركبة بنية الاستهلال كله فى كل مقطع إما من خلال كلمة منه أو صورة موسعة. والشأن نفسه فى القصة والرواية، ولكل من الرواية والمسرحية المتعددة الفصول استهلالها الموسع، كأن يكون المشهد



الأول أو الفصل الأول كله، وسوف نجد هذا الاستهلال موجوداً في بداية كل فصل من الرواية أو المسرحية مع الاحتفاظ بأن لكل فصل استهلاله لها كلها، واستهلالات تبتدئ به فصولها يستمد خصائصه من الاستهلال الأصلي وفي الوقت نفسه يراعى تركيب الفصل الخاص به، يقول تودروف في الشعرية: «ان الجملة الأولى من أنا كارنينا تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة»<sup>(١٨)</sup>، ويعنى هذا أن الجملة تتردد بناءً ومعنى في كل فصول الرواية، كما أن كل «أنا كارنينا» قد ترددت ضمناً وبشكل موسع ما جاء في الجملة الأولى وهذا أفضل أنواع الاستهلالات على الإطلاق.

الاستهلال مبتدأ يستوجب خبراً، وإذا ألغى الخبر لا يصبح للكلام مبتدأ، والخبر الجيد هو الذى يصاغ من فاعلية المبتدأ، وان المبتدأ الجيد لا يصبح مبتدأ إلا بخبره هو، ويعطينا هذا المبدأ خاصية انتشار الاستهلال في بنية النص بما يشبه الماء في الكلمات، وما التكرار أو التردد الأسلوبى الذى يعنيه هنا إلا الخبر للجملة الاستهلالية.

أما ما هى أنواع هذه الترددات التى يفرضها الاستهلال، فنجد من خلال الاستقراء لبعض النصوص أنواعاً عدة منها:

فهناك تردد المعنى، وتردد الفكرة، وتردد أسلوبى، وتردد نحوى - لغوى.... والاستهلال الجيد ما احتوى أكثر من مادة تتردد، والأضعف هو ما احتوى على واحدة منها.



والملاحظة الأخرى ان الاستهلال كلما كان قصيراً كان أبلغ. الاستهلال القصير مهما كان النوع الذى يبتدىء به، أفضل من وجوه عدة، أولاً أميل إلى التكتيف والتركين، وثانياً يمكن السيطرة عليه لاحقاً، وثالثاً يقترب من الشعر فى كل المواقع. أما الاستهلالات الطويلة فتحتاج إلى درجة فنية عالية للسيطرة على تفاصيلها، كأن يكون الاستهلال فى البيت الأول منها - كما سنرى ذلك فى الملاحم النديمة.

من خصائص بنية الاستهلال الربط بين الموضوعات الواردة فى النص، كأن تربط بين الخوف والخديعة، الجنس والحب، الموت والعطف، وقد تربط بين موضوعات عدة. المهم فى الاستهلال أن يمد هذه الموضوعات داخل بنية النص بطريقة التوليد والاحالة، وإلا معنى أن تكون البنية ملخصة لنص دون أن يكون النص توسيعاً معرفياً ودالياً للاستهلال، ولا شك أن وراء أية بداية، سواء كانت بداية لازمة أم منفتحة عقلاً ما، والعقل الذى نعنيه هنا جزء من البنية الكلية للاستهلال، فإذا كان تفكير الكاتب تفكيراً جماعياً، أو عاكساً نوعياً جماعياً يكون الاستهلال حاملاً لهذا العقل، أى يتعدى به من التفكير الفردى إلى المشروع الجماعى، وتصبح المعرفة منفتحة على آفاق أوسع، أما إذا كان العقل فردياً، وتجاريه ذاتية، ورؤيته محددة بأفق ضيق أصبحت البداية الاستهلالية لازمة منقطعة حتى ولو

امتدت تفاصيلها داخل العمل. فثمة مشروع هو: لا يمكن خلق أى تفكير، المشروع إيضاح أولى للمعرفة، ومدى أوسع للتفكير ولتجديد المخيلة، والاستهلال ليس إلا المجس الأكثر حسابية فى إيضاح ما إذا كان العقل الكامن وراء النص جماعياً يمتلك مشروعاً أم كان فردياً محدد الرؤية. أمال القارئ فهو الآخر يستجيب ولو بحدود إلى الامكانية الفكرية التى ينميها الكاتب له. فالقارئ هو المشروع الممتد حضوراً فى إدخال النص، فلو كان قارئاً اعتيادياً لا يحيل ولا يؤول تحولات الاستهلالات إلى مفاتيح أحادية، فى حين تصبح عند قارئ ذكى ومعاصر، وله رؤية، مفاتيح لأقفال عدة. والفاعلية المستمرة داخل النص تتولد بمعونة عقل له مديات فكرية، وقارئ له استجابات منفتحة. والمبنى، أى مبنى، ليس إلا استجابة لا شعورية لمفردات الاستهلال وقد وجدت نفسها تتولد وتتجدد انفتاحاً على بقاع ما كان لها أن يجدها قبل ذلك، هنا لا نلغى العفوية فى البدايات، ولا نلغى الشاعرية المتسمة بها كلماته، وإنما نؤكد أن الأسطر اللاحقة لأى استهلال ليست إلا فتح أبواب جديدة فى بنية النص، أبواب تستطيع أن تصنع رؤية واسعة لمخيلة الكاتب فى استيعاب تضاعيف الحدث.

فى الاستهلال تكمن المسألة التالية، المخيلة والصنعة، فإذا كان الكاتب ذا أفق تخيلى نشط فهذا يغطى على بعض أخطائه، أما إذا

كان الكاتب ذا صنعة فنية فى البناء فسنجد أنفسنا أمام معرفة حقة. فى الحال الأولى تتحول الالفاظ والصور والسرود إلى إحالات نثرية تنبت فيها أوصال المادة فى أصقاعها المجهولة، أما فى الحالة الثانية فالالفاظ والصور والسرود تتحول إلى إحالات شعرية تستفيد من المخيلة لأجل توظيف وتأسيس المعرفة. وتستفيد من طاقة النثر من أجل توسيع دائرة الاستفادة، أو نجدها خلال عملية البناء الفنى تستحضر الأزمنة والأمكنة والمتشابهات الحضارية دون أى تعمل لذلك، فالصنعة لا تعدم المخيلة كلية، ولكن المخيلة من دون صنعة لا تسهم فى تأسيس بنية متماسكة. فالبدائيات الاستهلاكية هى التى تفرض على الكاتب أولاً والقارئ ثانياً إمكانيات توسيع المعنى المضمرة فى الاستهلال. وكما هى عادة البناء التقليدى المعروف، يكتسب الاستهلال سمة بناء الجملة الاسمية والجملة الفعلية وخلال ذلك يصبح بناء الجملة الفعلية أكثر الأبنية دلالة فى التوسيع والاحالة والتفكير لأن الفعل بطبيعته خلاق، مولد، أما البناء الإسمى فمحدد حتى ولو كان الاسم ذا دلالة تأريخية عميقة.

تؤكد الجملة الفعلية إمكانية توليدية واشتقاقية، خاصة إذا كان البطل فيها متكلماً، وتؤكد الحال ذاتها مع تنوع فى الضمائر إذا ما اختلط فى الحديث المتكلم / الراوى، فالاثنتان معاً يستجويان الحدث ويتداخلان فى صياغة أسلوبية مركبة تتيح للنص أن يمتد فى بقاع

مجهولة، وأفضل البنى الاستهلاكية على الإطلاق تلك التي تبتدئ  
بفاعلية غامضة، مبهمة مع شئ من الاحساس يثقل الزمن، فمثل هذه  
البدايات تضع النص أمام امتحان ذاتي عسير إما أن يوفى التركيبة  
الغامضة حقها من خلال البحث عن أبعادها ومجساتها الخفية، وإما  
أن يسقط في المقدمات الاعتيادية، والغموض الذي نعنيه ليس  
التعمية أو الاشكالية الخاطئة المعرفة وإنما البناء النفي المتماسك  
الذي يختزن في تراكيبه مستويات معرفة عديدة، والاستهلال  
الغامض، المبهم، الاشكالي، يوسع من فاعلية الادراك والمخيلة  
والصناعة، فهو إذ يعتمد الرجاء والتأجيل للكثير من الحالات الجانبية  
إلا أنه يواصل الكشف بهدوء عن الحدث المركزي، كما يسهم في  
تذكية فاعلية الترقب والشد وهما عنصران مهمان في قراءة أى عمل  
له استهلال غامض، قد لا نغالى إذا قلنا أن استهلال القصة  
البوليسية هو واحد من أفضل الاستهلالات الفنية لاعتماده على زرع  
نوى صغيرة، موحية وغامضة، على النص أن يفسرها لاحقاً، ولكن  
عند استعارتنا لمثل هذه الاستهلالات في بقية النصوص علينا  
مراعاة شروطها الفنية الذاتية، فالاستهلال في البناء البوليسى قائم  
على الكتمان والأسرار والتأجيل والارجاء، والابعاد المباشر للكشف  
وقائم على الايهام وتعدد مستويات الفعل، وتوازي الأحداث في  
المشاركة الفعلية في الجريمة.

تعتمد البنية الداخلية لأي استهلال على ثراء الكلمة والصورة وعلى قابلية إثارة التأويل والتداعي فالنص ليس جملاً مترادفة يقولها راوٍ أو متكلم، وإنما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية بخيوط ممتدة منه واليه. إنه أشبه بالنسج الصاعد والنسج النازل في تغذية النبات، هذه التبادلات والتأثيرات تغني البداية كما تغني النص أيضاً. ولذلك فثراء الكلمة ليس معناه غناها القاموسي فقط وإنما صياغتها، كفايتها الذاتية، إحالاتها المستمرة على الخارج والداخل معاً. كما تعتمد البنية الداخلية لأي استهلال على ثراء الخارج، التأويل والاحالات وإلا أصبحت أية جملة استهلالية سطحية المعرفة، محدودة الأفق، والخارج بمعناه الواسع، المجتمع، والناس وتجارب الآخرين، والتراث، وكل ما من شأنه أن يدخل عنصراً مفيداً في إثراء الاستهلال ذلك لأن العالم المحيط بنا ليس مجموعة أشياء وجدت عفو الخاطر، وإنما هي صياغة فكرية متسعة المدى لأفعال الناس التاريخية، وعليه فآية مقولة اجتماعية أو أية مساهمة فكرية للآخر لابد أن تجد مداها المعرفي داخل النص، بمثل هذه الطاقة التفسيرية للاستهلال نعثر على بقع مضيئة في أبسط الحيوانات التي نحيها يومياً، إن صياغة أي منهج تأريخي لحال ما لابد أن تؤسس هذه الصياغة على مجمل أعمال البشر المتشابهى الأعمال، وإلا أصبحت أية حال تأتي بها القصة أو القصيدة مقطوعة الجذر.

الخارج بالنسبة إلى الجملة الاستهلالية خيمة تظلل أفق الكلمة،  
وساحة تجرب عليها خيولها، ولغة غنية بمفردات صياغتها بشر  
عاملون.

\*\*\*

جرت في الوقت الحاضر تحولات جذرية على بناء الجملة  
الاستهلالية، فقد أضفت المدارس الأدبية واتجاهاتها على الآداب  
كلها سماتها وخصائصها وتبع ذلك بالضرورة تغييرات جذرية في  
عناصر النص، كان الأدب قديماً يبنى استهلالاته وفق صيغة معرفية  
واحدة، تتشابه بين المقالة والقصة الاجتماعية النقدية والكتابة  
الفلسفية والفكرية العميقة، كما تتشابه القصيدة التقليدية البناء  
باستهلالات متشابهة بالرغم من تنوع أغراضها. أما اليوم فقد جرى  
تطور بنائي كبير في معرفة المداخل والاعتناء بها، حتى نحسب ذلك  
من متطلبات الوعي الجديد بالواقع، فالمدرسة النفسية بالضرورة  
تفرض لوناً استهلالياً خاصاً بأعماق النفس ومستوياتها وأثر  
اللاشعور في ذلك. والمدرسة الواقعية بمختلف تياراتها التجريبية  
والتقليدية تفرض هي الأخرى مدخلاً لها، وقل ذلك بشأن الرومانسية  
وسواها. ويعني ذلك أن البناء الذي يبدو شبه متفكك في تيارات علم  
النفس يقابله بناء متماسك في الواقعية وبناء إحالي تأويلي في  
الرومانسية. هذه البناءات المختلفة تعكس مدى الثراء الفكري الذي

دخل على النص الجديد.

فى أدبنا العربى لم تزل البدايات الاستهلالية تأتى عفو الخاطر وأحياناً تعتمد على دربة الكاتب نفسه، حتى وجدت أن بعض الشعراء يستهلّون قصائدهم كلها تقريباً ومهما اختلفت مدارسها واتجاهاتها، بطريقة واحدة تتشابه مفرداتها وإحالاتها وان جلّ القاصين لا يفرق بين استهلال القصة القصيرة والقصة الطويلة.

### حجم الاستهلال:

ما تزال آراء ارسطو فى الاستهلال حية، فهو يرى أن حجوم الجملة الاستهلالية تكون بجملة أو جملتين كما هو فى الخطب البرهانية والخطب القضائية. وقد سارت الخطبة العربية على هذا المنوال كخطب الامام على بن أبى طالب كرم الله وجهه<sup>(١٩)</sup>، وفى الأغلب تتألف الجملة الاستهلالية من جملة واحدة فقط، وفى أحسن الأحوال من جملتين مترابطتين فى البناء وفى المعنى. وفى القصة القصيرة من جملة واحدة، وفى الرواية من فقرة طويلة أو فقرتين، وأحياناً الفصل الاول منها كله .. وهذا أضعف أنواع الاستهلالات. فى القصيدة الغنائية والمكثفة كلمة واحدة، أو البيت الاول، وفى القصيدة الحديثة المركبة البيت الأول أو البيتان شريطة أن يسبق كل مقطع من مقاطعها باستهلال صغير آخر يستمد مادته من الاستهلال



الأساس. وفي مسرحية الفصل الواحد المحاورة الأولى، وفي مسرحية الفصول المشهد الأول، وفي المقطوعة الموسيقية الضربة الأولى المتكررة، وفي اللوحة الفنية المساحة اللونية الأساس ... ولك أن تعدد ما تشاء من الفنون والصناعات ... وعموماً، فالملاحم العربية واليونانية وهى أكثر الفنون تشعباً واتساعاً اعتمدت البيت الأول استهلالاً متكاملًا لها. وكذلك الشعر الجاهلى، وبخاصة المعلقات. والجملة المفردة أفضل من الجملتين فى الأعمال القصيرة، والجملتين أفضل من الكثرة فى الأعمال الطويلة، وتعتمد الجملة بناء على قدرة قائلها وطريقة سبكه، وإمكاناته التعبيرية، وليس للجملة حدود إلا بما يجعلها مفيدة، يقول الجرجاني أبو الحسن على بن محمد بن على : «الجملة عبارة عن مركّب من كلمتين اسندت إحداهما إلى الأخرى»<sup>(٢٠)</sup> أما إذا توسعت الجملة واحتاجت إلى من يفسرها عدت كلاماً. والاستهلال لا يعتمد على الكلام، بل على الجملة المكتملة حتى ولو كانت بعشرات الكلمات.

### الاستهلال بوصفه علامة :

تتحول الجملة الاستهلالية داخل النص إلى علامة تلازم كل مفردات النص وذلك من خلال الفعل التوليدي التكرارى لها داخل البنية الكلية للنص، فتكسب تبعاً لذلك سمات وخصائص الرمز الذى



يلتزم كل المفردات. فتتضاف مع هذه المفردات، يعطيه لها خصوصيتها وأخذة منها ما يغنى رمزيتها. ما النص في حقيقة أمره إلا توليد تكرارى متحول للجملة الاستهلالية، وقد اكتسب هذا التحول من خلال بنية السرد - وكل نص له بنية سرد خاصة به ومن خلال حركة الزمان والمكان وفعل الشخص: تكوينات أسلوبية جديدة هي بالتالي بنية الخطاب كله.

ففي العمارة مثلاً، وهي تكوين مكاني - زمني، يعتمد المهندسون إلى جعل الجملة الاستهلالية فيه هي المدخل، فيحل المدخل العلامة الرمزية للعمارة، فيكون بعد ذلك، خلال فعل التكرار التوليدي له علامة تتداخل في كل مفردة من مفردات العمارة. هذه الجملة الاستهلالية - المدخل - ستكتسب سمة تحويلية متنقلة علاماتها من هيئات الأولى التي وجدت في المدخل إلى هيئات جديدة تضمحل العلامة في التكوينات الأسلوبية التي أدخلها المعمار في مفردات خطابه المكاني. هكذا نجد العمارة كلها ما هي إلا تنويعات أسلوبية متكررة ومتحولة عن الجملة الاستهلالية - المدخل - ولكن بطريقة تجعلنا نفكر ان هذه الجملة - العلامة - قد ولدت بعد أن اكتملت بنية العمارة كلها في مخيلة المهندس، لذلك تشعر وأنت تعيش عمارة ما أنك تحيا في كل موقع من مواقعها بطريقة تشعرك أنك في وحدة كلية شاملة متضاففة.

والعمارة فن مكاني، أى أن كل بقعة منها لها خصائص العمل  
فالساحات الواسعة أو «الغرف»، أو القاعات، أو التصميمات  
الترفيهية» تخضع كلها لمنطق الجملة الاستهلالية التي يصبح  
تكرارها فناً تكوينياً من تكوينات علاماتيّة متحوّرة. وبالضرورة لن  
يكون الشكل المؤكّد في هذه التكوينات هو المادة العلاماتيّة وحده،  
وإنما البنية الداخلية للعلامة هي الأخرى تتكرر وتتوالّد. ولذلك لا  
يكون البصر أو الإحساس المباشر مقياساً لمعرفة التفاصيل الكاملة  
لتحوّرات الجملة أو لتطوّرها في البنية العامّة، ما لم تقترن هذه  
الأحاسيس بفعل المعايشة الفلسفية له. بمعنى أنّ الإحساس المتولد  
من مشاهدة المدخل - الاستهلال - وحتى يقية مفردات البناء  
المعماري يولّد فينا موقفاً يفترض أن المهندس قد قصده وأن هذا  
الموقف فرض عليه شكلاً بصرياً محسوساً، يتلاءم والمحتوى  
الفلسفي، وفي ضوء ذلك نقول أن هذه العمارة اسلامية، وتلك قوطية،  
وإن هذا المبنى جامعاً وذاك كنيسة والآخر قصراً.. وستكون وظيفته  
بالضرورة متضمنة في الوحدة (العلامة) التي تكررت خلال فعل  
التوليد لها بأشكال فنية وفكرية جمع المهندس فيها أبعاد الفلسفة  
المراد التعبير عنها. والصعوبة التي يلقاها المهندس المعماري  
الحديث هي الفرضيات السياسية والاجتماعية التي يطلب تأكيدها  
في العمارة، فالحدائث وفق هذا السياق لا بد وأن تخضع لمنطق

المصاهرة بين الهوية القومية أو الطبقية ومنطق الهندسة الحديث. فيروح المهندس المعماري جامعاً لنظريتين متباعدتين زمنياً فيضمنهما الجملة الاستهلاكية للعمارة. لكنه سرعان ما يفقد المواصلة لها في بقية مفردات العمارة مستجيباً للحاجات الضرورية التي تميلها عليه المنفعة الوظيفية والجمالية لطوابق العمارة أو لمفرداتها. عندئذ يلجأ - حتى ولو وجدت العلامة متضمنة في هذه المفردات - إلى الغاء ضمنى لأحد أمرين، إما للوحدة العضوية التي اعتمدها كعلامة أو لمنطق الحداثة في التركيب وفي الصياغات، وهنا تبدأ الصعوبة في استيعاب مثل هذه المصاهرة، فيلجأ إلى الترينية أو الكولاج مقحماً مفردات مؤكدة إما للعلامة أو للحداثة المغايرة لمنطق العلامة. وغالباً ما تكون مثل هذه المصاهرة الترينية مؤقتة، إذ سرعان ما يجرى تجاوزها وظيفياً. فالجمالية وفق هذا السياق غير متأصلة.

وخلاصة القول أرى أن الجملة الاستهلاكية في العمارة تؤدي الوظائف الفكرية الآتية:

١- إنها جزء من شكل كلي حيث هي شكل أيضاً لكنه يتحول خلال الفعل التكراري التوليدي إلى محتوى دلالي. فالموتيفة الصغيرة التي نراها وقد عممت على كل مفردات العمارة تكتسب وظيفتها الجديدة من خلال الموقع الذي وجدت فيه، والعلاقات المكانية التي

تربطها مع ما يجاورها، ومع المشاهد أو المعاش لها، وهنا ندرك أن المبنى المعماري، هو مبنى حكاى متته الحكائى هو التنويعات الأسلوبية والجمالية للمفردة الاستهلالية وقد أدخلت فى تركيبات جديدة.

٢- إن الوحدة العضوية للمبنى ما هى إلا تطوير اشتقاقى من الموتيف الاستهلالية عندما تتوسع هذه الوحدة، أو تدخل فى علاقات جديدة تكسب وتكتسب، تنمو وتندثر، إنها أشبه بالحجيرة البشرية فى الوقت الذى تكون فى الجسم البشرى، تكتسب وظيفتها ووجودها من خلال العضو الذى تدخل فى تركيبه، فالعين والأذن والقلب، الخ، كلها من الخلايا نفسها، لكن الخلايا فى هذه الأعضاء تكتسب وظيفاً هوية العضو. وما العمارة الحديثة إلا جسد بشرى له هويته العامة كجزء من صنف مكانى / هندسى، له هويته الخاصة كجزء من تكوين فكرى حديث، وهويته الفلسفية كجزء من بناء عقلى، ايدىولوجى معاصر أو قديم.

٣- والجملة الاستهلالية المتحولة إلى علامة والمتضمنة أول الأمر فى المدخل بوصفها علامة بارزة، تتحول داخل النص المعماري إلى قيمة معيارية، فلسفية يتزاوج فى تركيبها الحس الفلسفى الوظيفى للدولة والمجتمع، بوصفهما هوية خارجية تريد المؤسسات الكبرى تعميق فلسفتها المعرفية فيها، أو بوصفها هوية داخلية يريد

المهندس المزاوجة بين الحداثة وفكر المرحلة.. لذلك اكتسبت هذه الجملة بعداً فلسفياً ازبواجياً. إن القوس أو الزخرفة الإسلامية ليست شكلاً من دون فلسفة ولكنهما لن يكونا في عرف الهندسة المعمارية المعاصرة إلا هوية لماضي، ولن يجرى التعامل الجديد معها إلا متى ما كان المهندس المعماري تقديمياً، عندئذ يراهما وفق سياقات الحداثة لا وفق سياقات التراث القديم.

٤- البعد الزمني للجملة الاستهلالية، هو حضور الماضي في الحاضر في اللحظة التي يحتاج الحاضر فيها إلى الماضي، لا حاجة استدلال معرفي، وإنما حاجة تفسير فالحاضر هو الأقوى بوصفه محصلة الأزمنة. كلنا نحمل الطفولة في أحشائنا بصيغ أفعال، ولعلنا الوحيدون بين الكائنات. الحية نعى الزمن، بوصفه فعلاً متراكماً نوعياً، لا بوصفه سلسلة متراصفة مستقيمة، الزمن جدلي بالضرورة لأنه يضع الفرد منا، أو المبنى من المباني في سياقات جدلية متضايقة، تحتوى الزمنية كجدل مركب للحياة، كما تحتوى الزمنية الخاصة بالفرد

٥ - الجملة الاستهلالية في الفنون المكانية [بالعمارة، والرسم، والمسرح] هي جملة مكانية تستخدم لغة الفن الخاص لتدل على نفسها، فهي في العمارة جزء من المبنى وهي في اللوحة قيمة لونية، وهي في المسرح - بما فيه نص المسرحية مدخل حركي / لفظي.

٦- لكن بعض الاستهلالات تولد غامضة، أو في المواقع الخفية من الفعل، [كاستهلالات الجريمة، أو السرقة، أو الفعل النفسى]، لذلك يلجأ المحلل النفسى أو القاضى أو المحقق إلى تجميع أدلة مختلفة كي يتوصل إلى الفعل الدافع. وبعد الوصول إليه، والتأكد من لغته، يبدأ المحلل بنسج خيوط النص من جديد، هكذا تبدأ أحياناً القصص البوليسية أو حياة المصابين بخلل نفسى ما، وهكذا لا بد من بعض الغموض فى الجملة الاستهلالية حتى ولو كانت معلنة، ومن ترك جزء منها غامضاً لا يعطيك أسراراً إلا متى ما اكتمل النص وفى أحيان كثيرة نعود إلى البدايات كي نعرف ما وصلنا إليه فى المتن.

## الهوامش

- ١- محيط المحيط: مادة هل.
- ٢- الفيروزبادي، لسان العرب، مادة هل.
- ويشير أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني في التعريفات بأن  
(الاستهلال) أن يكون من الولد ما يدل على حياته من بكاء أو تحريك عضو  
أو عين، ص ٢٠.
- ٣- الثوابت في اللغة والفكر، بحث في العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربي،  
ريمون طحان، مجلة مواقف العدد ١٥ أيار - حزيران ١٩٧١.
- ٤- المنطق الشكلي والمنطق الديالكتيكي، كيدروف، ترجمة محمد عيتاني وسهيل  
أيوب، منشورات مكتبة عائدة بديره، دمشق ص ٢٥
- ٥- م. ن ص ٣٤
- ٦- الخطابة، لارسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، منشورات وزارة الثقافة  
والاعلام ١٩٨٠ ص ٣٤
- ٧- م. ن ص ٢٣٥ - ٢٤٠
- ٨- م. ن
- ٩- م. ن
- ١٠- المثل السائر، لأبن الاثير، ج٢ ص ٣٠٤
- ١١- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرائي  
تحقيق إبراهيم الجاوي ص ٤٨

- ١٢- التخليص فى علوم البلاغة للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن  
القزوينى الخطيب، ص ٤٢٩
- ١٣- الخطابة. مصدر مذكور، ص ٢٢٨
- ١٤- المثل السائر. ابن الاثير ج٣ / ٣٠٤
- ١٥- البديع فى نقد الشعر لأسامة بن منقذ تحقيق الدكتور محمد أحمد  
الهاشمى ط١٢ سنة ١٩٦٠، ص ٢١٩
- ١٦- جواهر البلاغة. مصدر مذكور، ص ٤٢٠
- ١٧- العمدة لأبن رشيق
- ١٨- الشعرية. تودروف، ص ٤ ترجمة إبراهيم الخطيب
- ١٩- نهج البلاغة، تحقيق الامام محمد عبده، ص ٧٠٢
- ٢٠- التعريفات. مصدر مذكور، ص ٤٨
- (\*) لا أدري من القائل بهذا، ولكن كما يبدو أنى قد سمعته أو قرأته ولم أستطع  
التثبت من مصدره. وعليه قوست القول.



الباب الثانى

---

## الاستهلال فى الآداب القديمة



## الفصل الأول

### الاستهلال المركز في الملاحم القديمة

#### بنية الاستهلال في ملحمة كلكامش

تعتبر ملحمة كلكامش من أقدم ما وصلنا من الملاحم الانسانية، ومن أكثرها صلة بالبشر والآلهة نون أن تختص بطرف واحد منهما لوحده، كما أنها ذات صياغة أدبية تجمع بين البعد الأسطوري والواقع الاجتماعى لأحد الملوك السومريين القدامى. على المستوى البنائى لهذه الملحمة الخالدة، نجدها مستوعبة لكل شروط بناء الملحمة المتعارف عليها، وفي الوقت نفسه تعكس الطريقة الفنية الشائعة في التأليف يومذاك. وهي أن تستمد القصيدة الشعرية تسميتها من مطلعها وعلي وجه التحديد من الشطر الأول من البيت الأول «الصدر» ولهذا عُرِفَت ملحمة كلكامش في الأوساط الأدبية القديمة بقصيدة «هو الذى كل شىء»<sup>(١)</sup>. ولأول مرة في تاريخ الآداب يصبح الاستهلال عنواناً، وبذلك ينتقل معناه من مجرد مفتاح

يدخلنا الى بيت الملحمة، الى محتوى لها. ومع ان الاستهلال يتجاوز العنوان فيكمل له البيت كله:

« هو الذى كل شىء فغنى بذكره يا بلادى »

إلا أنه يكتفى بـ «هو الذى رأى كل شىء»، فقد حمل هذا الجزء معنى الكل، وميزة استهلال ملحمة كلكامش، أنه يكون سورات متداخلة، وقد وزعت على ألواح الملحمة، اللوح الأول منها يكاد يوسع من الاستهلال المكثف ليكون النواة الثانية بعد المطلع التى ستتوالد الى نوى أخرى. تقول الملحمة فى لوحها الأول:

فانظر الى سوره الخارجى تجد أفاريزه تتألق كالنحاس

هو الذى رأى كل شىء فغنى بذكره يا بلادى

وهو الذى عرف جميع الأشياء وأفاد من غيرها .

وهو الحكيم العارف بكل شىء

لقد أبصر الأسرار وكشف عن الخفايا المكتومة

وجاء بأنباء ما قبل الطوفان

لقد سلك طرقاً بعيدة متقلباً ما بين التعب والراحة

بين أسوار الوركاء المحصنة

وحرم أى - انا المقدس والمعبد الطاهر

وأنعم النظر فى سوره الداخلى الذى لا يماثله شىء

اعل فوق أسوار الوركاء

وامش عليها متأملاً تفحص أسس قواعدها وأجر بنائها

أفليس بناؤها بالآجر المفخور

وهلأ وضع الحكماء السبعة أسسها»<sup>(٢)</sup> .

ولو أجرينا تفصيلاً لمفردات الاستهلال نجد أن كل كلمة منها

تولد عشرات الصور والحالات داخل الملحمة. فـ «هو» الضمير

والدلالة نجده

هو الذى رأى

هو الذى عرف

هو الذى أبصر

هو الحكيم العارف

هو المبصر والكاشف

هو الذى جاء بانبياء الطوفان

هو الذى سلك الطرق الوعرة

هو الذى نقش خبرته فوق الحجر

هو الذى بنى أسوار الوركاء الخارجية والداخلية

هو الذى أرشد الحكماء السبعة لطريقة بناء الوركاء

..... الخ.

وداخل الملحمة، يتحول الضمير «هو» الى «الأنأ» ويتجسد عياناً

وفعلياً بكلأمش، ويتحول فعل الرواية الذى أخبرنا الراوى فى أول

الملحمة الى فعل التجسيد للأنا. ويختفى الراوى خلف أجيال من تداول الملحمة وعشرات الشعراء الذين صاغوها والمجتمعات التي حكته. فالـ «هو» التي تصافحنا فى كل سطر منها، هي «كلية» المعنى، شاملة لكل الضمائر، متداخلة فى نوات كل الشعراء. ولذلك لا مؤلف واحد كما يعتقد بل مؤلفون عدة، ولا شعب واحد قالها، بل شعوب عدة، وها هي الآن تقرأ فاذا بـ «هو» ليست «أنا» المعاصر، بل «أنا» القديمة، أنا المشبعة بوجود الهى، هو المحول لكل الأفعال، والمباني المدنية – سلطة الحكم – والمقترنة باسمه. وما الملحمة إلا تفصيل أسطورى مشبع بواقعية هذه المملكة المهددة بالموت.

يرتبط «هو» باسم الموصول «الذى» فيفتح عالم الضمير على أفعال لها بُعد «ماضٍ» ونجد الفعل «رأى» الماضى يجمع بين فعلى الرؤية والرؤيا، وكلاهما متداخل الزمن، فنجد كل مقطع منها فيه شىء من أفعال هذه المداخلة: رأى – عرف – أبصر – جاء – سلك – نقش – بنى – ثم يتحول الفعل من الماضى المشبع بالرؤية والرؤيا، الى المخاطبة المنفتحة على الزمن، زمن القارئ، وزمن الملحمة الداخلى. فنجد أفعال مثل: انظر – أنعم – اعل – امش – ثم يفتح هذا الأمر على واقع أشمل هو الوعى بما تحقق – تفحص – أفليس – هلا – ... كلمات مخاطبة وتساؤل استفهام، وكأن النص يحاكي فيك ما هو أبعد من فعل المعاينة الظاهرية لما تحقق على

يد كلكامش.

أما «رأى» فهي فعل للعين والقلب، كما تقول القواميس العربية، وفي الاستهلال يجمع الفعل بين الرؤيتين: الرؤية العيانية المباشرة لما فعله كلكامش من انجازات حسية معاشة ومؤكدة لسلطته، ورؤية ما يمكن أن يتصوره القارئ من أفعال أتاها لا يمكن رؤيتها بالعين، بل بالبصيرة. وإذا كان فعل الرؤية يعاش فإن فعل «الرؤيا» يُدرك ويؤول. وفي الملحمة نجد الفعل الثانى ينفّث على موضوعين كبيرين:

١ - الفعل الذى جسده كلكامش بسفرته لنيل الخلود، وهو فعل اجتماعى، مقروء، ومعروفة حروفه.

٢ - الفعل الثانى، هو الفعل الذاتى، وقد تمثل بصراعه مع الموت، والبحث عن خلوده هو وسط «رؤيا» لا تتوافق مع مسار الفعل الأول.

واستخدم الشاعر للفعل الثانى، الحلم، حلم النوم وحلم اليقظة. وقد توزع هذا الحلم على جسد الملحمة فكان ثلاثة أحلام:

١ - الحلم الأول: حلم حلم به فى أول بداية تفكيره بالخلود، وبالمهمات التى ستقع على عاتقه كملك عظيم. حيث رأى فى هذا الحلم أن «شهاباً يسقط من السماء فتعجب منه أهل اوروك وعندما يقص حلمه لأمه ننسون سليفة الآلهة، تفسره له بقوله «الشهاب الساقط غريم لك وسيكون مماثلاً لك بالبأس والقوة، لكنه سيصبح

رفيق العمر الذى لا يخذل»<sup>(٣)</sup> . وتحققاً لهذا الحلم، ظهر أنكيدوا، بطل وصديق رحلته، لتبدأ الملحمة بعد هذا الحلم بالانفتاح على أفعال أخرى، يخرج الشاعر بها من إطار الـ «هو» الى إطار «الأنا» ومن المملكة المسورة الى الغابة، ومن الذات الى الصداقة.

٢ - الحلم الثانى، حينما رأى كلكامش «ان الآلهة تجتمع لتقرر موته لأنه قتل خمبابا والثور السماوى»<sup>(٤)</sup> . وعندما يقص حلمه لا يجد تفسيراً له، إلا أن صديقه انكيدو يمرض وبمرضه تبدأ خطوات الموت تقترب، يتأكد هذا الحلم بحلم آخر يحلمه صديقه انكيدو - وكأنه هو الذى يحلم (بأن صور الموتى لمفرعة تأتيه) ثم يموت أنكيدو تحققاً لحلم مزدوج بين الاثنين.

٣ - الحلم الثالث، حلم يقظة مبتدئ بتساؤل نهائى مطلق، ويحدث له قبل رحيله الى انونا بشتم حينما يسأل صاحبة الحانة بقوله: «والآن يا صاحبة الحانة ها أنا أطيل النظر الى وجهك، أكون فى وسعى ألا أرى الموت الذى أخشاه وأرهبه؟»<sup>(٥)</sup> .

وتجيبه صاحبة الحانة «الموت حقيقة ملازمة للحياة». وهكذا يستمر كلكامش برحلته وهو يحمل رؤيا الموت من ثلاث «رؤى» فما يتحقق له من الخلود إلا مسعى البحث وهو وحده الخلود بمعناه الأوسع.

أما جملة «كل شىء» فى الاستهلال، فهى تلخيص مكثف لأفعال



الرؤية والرؤيا. فهي جملة جامعة شاملة تحيا بين طرفى الموت - الحياة. لذلك تنفتح على معلوم معاش مرئى ومبصر. وعلى مجهول مؤول وكائن فى الزمن. «فكل شىء» لا معنى لها، وإذا زيدت أو نقصت فذلك يعود الى تأويل القارئ - السامع لها.

هذا ما يخص الاستهلال المكثف الذى ابتدأت به الملحمة «هو الذى رأى كل شىء» أما اذا أكملنا البيت كله «فغنى بذكره يا بلادى» يكون الاستهلال قد انفتح على زمن مستقبل لا حدود له. فالغناء - الأناشيد - فعل يلزم كل الملاحم القديمة. وفى الألياذة والاولديسة يبدأ استهلالها بفعل «غن». ويعنى ضمنا أن الموسيقى والغناء كانا أسلوبين شعريين يستذكر بهما المنشدون ذكرى الأبطال الخالدين. وان رواية هذه الملحمة غناء وإنشاداً، تخليد للبطولة والبلاد التى احتوت هذه البطولة. ولذلك كانت الملحمة البابلية القديمة ملحمة لكل البلدان، ولكل الشعوب. وبفعل الغناء والانشاد زيد عليها وانقص منها ولذلك ظهرت روايات عدة لها.

وعموماً فالغناء يلزم الملحمة، ويجسدها شغيباً، ويعيد للناس - السامعين - ذكرى الأبطال، ويمجدهم، وبالتالى يمجد البلد الذى انتموا اليه.

أما اذا توسعنا فى الاستهلال - وهو غير جائز نقدياً - فان اللوح الأول الذى أدرجناه لتأكيد نور «هو» الذى ورد فى الاستهلال

كله يمكن أن يعد استهلالاً على طريقة بناء الرواية لا الملحمة؛ لأن الرواية تحتل اطالة الاستهلال بعد أن تبدأه بجملة مكثفة. وهذا يعنى أن الاستهلال الموسع الذى حددناه بالرواية، هو أحد نتائج الملحمة، بوصفها فناً مزدوجاً كما يشير الى ذلك جيرار جينيت. والفنون المزدوجة تعتمد الاستهلالات المكثفة والاستهلالات الموسعة ويعد فى هذه الملحمة، التفصيل الأول للاستهلال، وهو تفصيل كما سبق وان قلنا يمثل السورة الأولى فى النص، حيث سيتوزع على ألواح الملحمة، فيحمل كل لوح جزءاً من هذا اللوح. اذ ما من شيء يحدث فى النص إلا وله نواة فى الاستهلال.

## الاستهلال المركز فى الملاحم اليونانية

### أ - الياذة :

وبمثل ما كان استهلال ملحمة كلكامش، نجد استهلال الياذة، يبدأ هكذا:

« غنى أيتها الربة غضبة اخياليوس بن بيليوس المدمرة»<sup>(٦)</sup> . وما الياذة إلا غناء شعبى لغضبة اخياليوس المدمرة التى أسهمت بحرب طروادة. وهدف هوميروس ليس كتابة تأريخ وقائع حرب طروادة وإنما التغنى بجاذبة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها،

وكانت وراء نظمه للملحمة كلها ألا وهي «غضبة اخياليوس المدمرة»  
ولربما وجد في هذه الحادثة التعبير الملحمي المتكامل عن الحرب  
كلها . كان اخياليوس بطل الأبطال الاغريق قد تشاجر مع ملك الملوك  
وقائد الحملة الاغريقية اجا ممنون الذي اغتصب منه احدى محظياته  
فترك الحرب واعتكف في خيمته وكان للاغريق أن ينصروا من دون  
أسلحة بطل أبطالهم. فأرسلوا اليه الوفود تلو الوفود بالهدايا  
والوعود محاولين أن يثثوه عن اعتزال الحرب وما أفلحوا، لكن ما أن  
علم اخياليوس بمقتل صديقه باتروكلوس علي يد هكتور البطل  
الطروادي حتى استشاط غضباً فعاد للحرب على الفور وقتل هكتور  
ومثل بجثته إذ جرها بعربته حول مقبرة صديقه وحول أسوار  
طروادة، وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذي يحتذى في فن  
الكتابة الأدبية والتأليف الابداعي بصفة عامة، وهو الانطلاق نحو  
الهدف الذي يحدده المؤلف نفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى وهو  
ما يسميه النقاد بمبدأ «الى قلب الأشياء» والذي لا يزال سارياً الي  
يومنا هذا (٧) .

فالاستهلال الجيد يحدد الموضوع من البداية، ويخضعه لقانون  
واحد كلي. فمهما تكن شخصية اخياليوس، فقد خلدت الالياذة لنا  
بطلاً متكاملًا، وهو في رأى هوميروس أشجع الاغريق، فما كان من  
الالياذة إلا أن جعلت من سيرته وضعاً خالداً ابتدأت به من محطة

البطولة - رفضه للحرب - وانتهت بسقوط طروادة، نهاية للحرب.  
الاستهلال المكثف هنا لا يوضح كل أجزاء الملحمة التي بلغت أربعة وعشرين نشيداً، وإنما يكتف لنا لحظة درامية خاصة بالتأليف الملحمي، أي البداية في لحظة كلية المعني. وهي اللحظة التي جسدت عظمة زيوس في خلق الصراعات بين الآلهة والآلهة، والبشر والبشر. ولذلك فالإلياذة ملحمة الحب والحرب كما يطلقون عليها، وأبطالها خليط من الآلهة والبشر وتحاكي واقعاً أسطورياً قديماً تمكن الإنسان من خلاله صياغة فكرة الكلية لخلق العالم وفق نظام صارم ومنضبط، واذ تتداخل حيوات البشر بأشياء ومشكلات الواقع اليومية يحدث ما يطلق عليه نقدياً بالأفعال المؤثرة في الكلية المطلقة وتصور الملحمة النساء وفق معيار جمالي فريد، وتصور العشق وكأنه قطعة روحية مغناة بأفواه كل البشر. وعبثاً حاولتنا الالمام بكل ما يوحى استهلال الإلياذة به، فالملحمة من السعة والتشعب ما تعجز عنه تصورات الاستهلال المكثف.

إلا أن لكل أنشودة من أنشوداتها الأربعة والعشرين استهلالها الجزئي الصغير، وبذلك نجد هوميروس قد نقل ثقل ومعاني الاستهلال الأول إلى تفاصيل الملحمة، فغضبة أخيلليوس المدمرة، كانت موزعة علي أناشيد الملحمة وكل أنشودة منها حملت روح ذلك الاستهلال.

## ٢ - الأوديسة :

يبدأ استهلال الأوديسة هكذا :

«غنى يا ربة الشعر عن الرجل الراحة الذى هام يجوب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة»<sup>(٨)</sup> . ففى هذين البيتين يناجى الشاعر مستجدياً ربة الشعر لكى تلهمه الأغنية الملحمية التى يزمع إنشادها، وهو هنا يحدد موضوع ملحمته الذى لا يحيد عنه ولا يلف حوله غير طائل، إن تشرد اوديسيوس فى الآفاق أثناء عودته من حرب طروادة، ثم ما رافق هذه العودة من أهوال ومشاق وما حدث لزوجته وابنه وما جرى فى القصر من أفعال الخطاب، كل ذلك وقد صاغ ملحمة بشرية تتداخل فيها الآلهة بقرارات تغير وتدفع بمسار الأحداث، فرحلات اوديسيوس الملاح التائه إذن مثل غضبة اخيلليوس فى الالياذة، «هى بيت القصيد وهى قلب الملحمة وبها الذى يتجه اليه الشاعر مباشرة منذ اللحظة الأولى وبكل إمكاناته»<sup>(٩)</sup>. . وخلاصة القول ان استهلال الملاحم من الوضوح والتركيز والقوة ما يمكننا أن نقرأ فيه كل أنواع الاستهلالات الأخرى، الموسع منها والمكثف، لأن الملحمة فن مزيج البناء، حمل كل عنصر من عناصرها ما ظهر فى الأزمنة اللاحقة من نوى صغيرة مضمرة، ولما تغيرت الحياة والنظم الاجتماعية وتطورت فنون القول والتعبير ظهرت عناصر فنية جديدة كانت موجودة فى العناصر السابقة ولكن بشكل

أجنة صغيرة لم يتوفر لها المناخ الطبيعي لولادتها يومذاك. فالملاحم  
والمآسى من العظمة الأسلوبية والشمول الفكرى ما كانت لتؤكد قوة  
الأفكار الأولى لخلق الفنون. فهي فى تركيبها الأول كانت تعبر عن  
نضج الطفولة البشرية. .

وانسحبت طريقة بناء الاستهلال فى الملاحم اليونانية القديمة  
على معظم التأليف اللاحقة لها. فلقد زخرت اليونان بتأليف شعرية  
عديدة، لعل أهمها الأناشيد الهوميرية التي اعتمدت طريقة هوميروس  
فى البناء. وقد أنشدت فى المحافل والأعياد، وقيلت فى الحب وفى  
الحروب، لعل اخيون وسافو وغيرهما من أكثر المؤلفين لها.  
ولم يستقر الحال على هذا الأسلوب فى البناء فى مرحلة دون  
أخرى، ولا فى نوع دون آخر. إن قارئ كتب افلاطون الفلسفية -  
على لسان سقراط - يجد أن الاستهلال فيها عنصر من عناصرها،  
بالرغم من أنها كانت متقدمة الانشاء على الملاحم. فالاستهلال  
عنصر لا يستغنى عنه أى منشئ كان.

## الهوامش :

- ١ - ملحمة كلكامش ترجمة طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام.
- ٢ - مجلة عالم الفكر. ملحمة كلكامش، الدكتور فاضل عبد الواحد، مجلد ١٦ ع.١.
- ٣ - م.ن
- ٤ - م.ن
- ٥ - م.ن
- ٦ - الشعر الاغريقى أحمد عثمان، عالم المعرفة ع ١٧ - ١٩٨٤ ص ٣٣.
- ٧ - م.ن
- ٨ - م.ن
- ٩ - م.ن

## الفصل الثانى

### الاستهلال الإهابى فى الخطابة

- ١ -

يرى ارسطو أن الاستهلال جزء من البرهان على الشيء « لا نذكر الشيء إلا من أجل البرهنة عليه » (١) . والبرهان لا يتم فى الخطابة التي تعتمد الخطيب أداة فعل لها إلا بالكلام . فالاستهلال إذن بدء الكلام . أى نبدأ بالتعبير عما نقصد اليه ثم نسترسل . عوامل نجاح بدء الكلام أن يكون للخطيب شخصية قوية وحجة أقوى ، ولسان واضح فصيح ، وصوت جذاب ، واسترسال جيد ، وانتقالات واضحة دون تعمل . لذلك ربط ارسطو الخطابة بالسامع ، فهو المعادل الثانى للخطبة والخطيب ، وجلب انتباه السامعين ، هدف وغاية ، فمحتوى الخطبة إذن أن يصل الى جمهور السامعين ، ويبلغ مبلغه وغايته ظل الطريق الى التحقق الفعلى من النجاح . فالاستهلال إذن يقصد السامع مباشرة ، ويحاول اقناعه ، والاقناع أول فعل من



أفعال الاستهلال الجوهرية. فإذا لم يكن الاقناع من البداية ضاعت الخطبة وضاع البرهان وضعفت الحجة. «فالغرض من الالهاة بالسامع هو أن نجعله أحسن استعداداً نحونا أو أن تثير حفيظته وأحياناً لجذب انتباهه أو لصرفه»<sup>(٢)</sup>. وفعل الجذب إذ يبتدئ بالاستهلال عليه أن يستمر الخطيب به طوال خطبته وإلا فقدت الخطبة أغراضها وأهدافها. لذلك يولى أرسطو فن جذب الانتباه عناية خاصة إذ يقول «جذب انتباه السامعين أمر مشترك بين كل أجزاء الكلام عند الاقتضاء، لأن الانتباه يتراخى فى سائر المواضع أكثر منه فى الاستهلال»<sup>(٣)</sup>. والسامعون فى عرف أرسطو هم أناس هذا الواقع، وصوته التأريخي، أولئك الذين حددت الحياة أفكارهم وربطتها بمشكلات كبرى، لذلك تصبح الخطبة إحدى الحلول الكلامية لهذه المشكلات. فالسامع عند أرسطو ليس صوتاً خارج التاريخ، ولا هو إنسان بلا مشكلات بل هو إنسان هذا الواقع، المشبع بمشكلاته والمشارك بحلولها. ولذلك تكون الاستهلالات موجهة نحوه، وقادرة على شد انتباهه، وبالتالي إشراكه فى الموضوع. «إن أمثال هذه المداخل ليست موجهة الى سامعين مثاليين، بل الى سامعين كما نجدهم فى الواقع»<sup>(٤)</sup>. أى أولئك الذين عاصروا الأحداث، واشتركوا فى صياغتها، فهم جزء من التركيبة الفكرية التي على الخطيب أن يوليها اهتمامه الخاص. لذلك ركز أرسطو على السامع المشترك

بأحداث الخطبة، الذى هو بعض من العقلية الكلية للمجتمع. وضمن هذا الفهم يستطيع الخطيب أن يجدد فى خطبته، وأن يكون بليغا فى استهلالها.

أما إذا كانت الخطبة فى موضوع قديم، وأهدافها لا تتصل بحاضر السامع ومشكلاته، ضعف الاستهلال، وقلّ تبعاً لذلك انتباه السامع وانصرف الى غيره. وقد يتطلب الأمر من الخطيب أن يصرخ أو يقول كلمات استجداء، مثل «رجاء أعيرونى انتباهكم...» أو سأخبركم بشيء لم تسمعوا مثله أبداً...». ومثل هذه الأقوال قد تضعف الاستهلال الأساس، وتفتح الطريق الى استهلالات فرعية أخرى تغير مجرى الخطبة وتحرفها عن خطتها وهدفها. «فالسامعون يزدادون التفاتاً الى الأمور المهمة، والتي تتناول مصالحهم، والتي تثير الدهشة، والتي هى لذيذة، ومن هنا ينبغى أن نقرر فى أذهانهم أن الخطبة تتناول مثل هذه الموضوعات»<sup>(٥)</sup>. ولن يتم ذلك للخطيب إلا إذا كان استهلاله مشيراً الى هذا، حاوياً لرموزه، موحياً به. ومتى ما واصل السامع الاصغاء الى أقوال الخطيب المؤكدة لهذه الموضوعات حقق الاستهلال غايته.

من خصائص الاستهلالات فى الخطبة، أن تحوى النقيضين المتصارعين: الشيء ونقيضه، وبذلك يحقق مبدأ جدلية العبارة الأولى، التى هى مدخل مأمون الى قلب الأشياء والافكار. على

الاستهلال أن يحقق إثارة نفسية لدى السامع، والاثارة النفسية المعنية هنا، أن يثير الخطيب فى استهلاله وفى خطبته الأحوال النفسية المشتركة بين موضوع الخطبة وأحوال السامع النفسية. وبذلك يحقق مبدأ جلب الانتباه، وانقياد السامع الى جوهر الموضوع، وبالتالي إبلاغ الرسالة.

## - ٢ -

يحدد أرسطو نوعين للاستهلال فى الخطب، هما: استهلالات الخطب البرهانية، واستهلالات الخطب القضائية. ومن داخل هذين النوعين يبتدع فروعاً أخرى للاستهلال. من أمثلة الاستهلال للخطب البرهانية، خطبة جورجياس الأوليمبية عندما بدأها:

« أيها الهيلينيون هؤلاء رجال جديرون باعجاب الجميع». بهذا استهل مدح أولئك الذين أنشأوا المدائح. فى حين ذمهم إيسقراطيس فى استهلاله لهيلانة عندما قال:

« لأن أصحاب المراء لا شأن لهم بهيلانة». وقد أراد إيسقراطيس ذمهم لأنهم كرموا الصفات البدنية بالجوائز دون أن ينشئوا أية مكافأة لأهل الحكمة والفضيلة، ويعنى ضمناً أن هجومه

كان منصباً على السفستائيين وقد تمثل بالكبيين والميغاريين»<sup>(٦)</sup>.  
أما استهلالات الخطب القضائية، فتشبه استهلالات القصاصد  
الملحمية «أى يهيبء نموذجاً من الموضوع، كيما يعرف السامعون  
مقدماً شيئاً عنه، وحتى لا يكون ذهن فى حال تعلق، لأن ما ليس  
محددأ يؤدى الى الشرود، وهكذا فان من يضع البداية فى يد  
السامع، إن صح التعبير، يمكن السامع، إن أمسك بها، من متابعة  
الحكاية»<sup>(٧)</sup>.

### - ٣ -

وتكاد الخطبة العربية أن تكون مشابهة لما هو شائع فى الخطب  
اليونانية. فابن الأثير يشير فى كتابه (المثل السائر) الى ان  
الاستهلال فى الخطب من أهم العناصر الفنية فيقول:  
«خص الافتتاح بالاختيار، لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام،  
ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى ،  
وتجنب الحشو، ويجب أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة  
الاستهلال، فان براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح فى  
الخطبة»<sup>(٨)</sup>.

ولو أخذنا خطباً من تلك التى تصدرت الدعوة الاسلامية

وعاصرتها، نجدها خطباً وعظية، قضائية، وخطباً برهانية دينية المنحى، سياسية الوجهة، مهمتها اصلاح ذات البين، وغرضها ترسيخ كيان الدولة الاسلامية الذى يتعرض لاهتزازات مستمرة، وكل خطيب الامام على بن أبى طالب، فى هذا الاتجاه تستكمل شروطها من المقومات الفكرية التى تستند اليها الدعوة الاسلامية، وتبنى كيانها على حسٍّ متكامل بشروط روحية إنسان متماسك، واضح الأهداف. ولم تحدث أن جاءت قبل وقوع الحادث إلا ما ندر، فكلها تصور الموقف بعد وقوعه، أو فى المرحلة التأسيسية له.

ففى خطبة للامام تحدث فيها للخوارج، وقد خرج الى معسكرهم وهم مقيمون على انكار الحكومة قال:

« ألكم شهد معنا صفين؟ »<sup>(٩)</sup> . وكان هذا الاستهلال كافياً لأن ينقسم القوم فى ضوئه بين مشاهد ناكرو للحدث ومشاهد مؤيد له. وما تفاصيل الخطبة الشهيرة إلا تأكيد لهذا الاستهلال المكثف.

وفى خطبة له أخرى حول التحكيم حين استهلها بقوله: «إنا لم نحكم الرجال، وإنما حكمنا القرآن»<sup>(١٠)</sup> . وكان هذا الاستهلال دليلاً قاطعاً على خطأ الرجال مهما أوتوا من حكمة ودهاء، وصدق القرآن لأنه كتاب الله، ويوحى الى السامع انه هو المعنى بهذا القول لا الذين احتكموا إليه.

وعموماً فالاستهلال فى الخطابة العربية يمنح تركيبته من فن

المقدمة فى النثر العربى، ومن القصيدة الجاهلية أى أن عناصر التحريض وإشراك السامع والاهابة به ومحاكاة مشكلاته، وشد انتباهه، واحتواء الجدل، هى من خصائص الاستهلالات فى الخطب العربية، وهى ذاتها استهلالات الخطب الاغريقية.

## الاستهلال فى فن الشعر

لم يعط أرسطو فى كتابه «فن الشعر» للاستهلال قيمة كما أعطاه فى الخطابة. فهل نعتبر ذلك إشارة الى أن الاستهلال لم يكن متكاملًا فى الفنون الدرامية مثل ما هو عليه فى الفنون النثرية؟ أم أن الفن الدرامى يمتلك استهلالاته الخاصة المختلفة عنها الاستهلالات الأخرى؟ وبدءاً عندما يحدد أرسطو المدخل فى المسرحية اليونانية يصفه بأوصاف ومسميات عديدة منها: المدخل، والمدخل يحتوى على الدخيلة والمخرج ونشيد الجوقة<sup>(١١)</sup>. وكل هذا لا نعتبره استهلالاً، فالمدخل قسم من أقسام المسرحية المأساوية، يسبق دخول الجوقة، ويمهد لها. لذلك فهو لا يحتوى خصائص الاستهلال ولا يضبط مسار الأحداث. كما أن المسرحية المأساوية غالباً ما يحدث شىء يغير من مسار الأحداث فيها فتتحول من وضع الى وضع آخر، ويحدث التحول هنا كنتيجة محتملة أو ضرورية لتسلسل

أحداث المسرحية كما هو الحال في مسرحية أوديب مثلاً حيث يأتي الرسول حاملاً معه الحوادث المضادة لمسار الأحداث<sup>(١٢)</sup>. وبذلك خرج البناء على ما أفصحت به بدايتها.

وعندما يتحدث أرسطو عن التراجيديا، واستهلالاتها، فإنه يستعير استهلالات الخطب القضائية لها. حيث يقول:

« يقوم الشعراء التراجيديون بإيضاح موضوعات مسرحياتهم إن لم يكن في البداية مثلاً يفعل يوريبديدس، فعلى الأقل في مكان ما في المطلع مثلاً كان يفعل سوفقليس. والأمور كذلك في الكوميديا »<sup>(١٣)</sup>.

لكنه عندما يتحدث عن الملحمة، يصبح الاستهلال فيها واضحاً ومتماسكاً. فاستهلالات القصائد الملحمية «يَهَيءُ فيها نموذج من الموضوع كيما يعرف السامعون مقدماً شيئاً عنه»<sup>(١٤)</sup>.

وعودة إلى كتاب فن الشعر، نجده خالياً من الاستهلال الواضح، وإن كان مضمراً في المدخل. والسبب في ذلك يعود إلى أن أرسطو خص كتاب الشعر باللون الدرامي فقط، وأما اللون السردي، فميدانه النثر. وإن كانت الملاحم تكتب شعراً فهي قريبة من الطريقة النثرية أو السردية. يقول جيرار جينيت:

«فإن الملحمة تُبَوَّبُ - إن كانت سردية عرضاً أم وجوباً - ضمن الأجناس السردية، ويكفى أن تستهل الملحمة بعبارة يفوه بها

الشاعر نفسه، ولو كان جميع ما يليها حواراً حتي تصبح الملحمة جنساً من الأجناس السردية،»<sup>(١٥)</sup> وقبلاً حسب افلاطون الملحمة من الفنون المزدوجة بين الشعري والسردى، والجنس السردى يتكلم فيه الشاعر بمفرده، أما الدرامى فالشخصيات هي التى تتكلم وحدها. وأما المزدوج فالشاعر يتبادل الحديث مع الشخصيات. ولذلك فالملحمة، سردية أو مزدوجة أقرب الى النثرية منها الى الدرامية، فحملت استهلالاً واضحاً، كما سنرى ذلك فى الحديث عنها فى مكان ما من هذه الدراسة.



## الهوامش

- ١ - الخطابة لأرسطو. ترجمة د. عبد الرحمن بدوي. منشورات وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٠.
- ٢ - م.ن.
- ٣ - م.ن.
- ٤ - م.ن.
- ٥ - م.ن.
- ٦ - م.ن.
- ٧ - م.ن.
- ٨ - م.ن.
- ٩ - نهج البلاغة. محمد عبده ص ٢.
- ١٠ - م.ن ص ٧.
- ١١ - فن الشعر. أرسطو. ترجمة د. بدوي ص ٢٣.
- ١٢ - م.ن.
- ١٣ - من الخطابة، مصدر مذكور.
- ١٤ - م.ن.
- ١٥ - مدخل لجامع النص. جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب ص ٢٣.

## الفصل الثالث

### بنية الاستهلال الطللى فى الشعر الجاهلى

- ١ -

فى القصيدة الجاهلية، وبخاصة المعلقات، نجد الاستهلال فيها قضية قائمة بذاتها، ولسنا هنا محللين للشعر الجاهلى، ولا النظريات النقدية التى بنيت عليه، وإنما نحاول النظر فى استهلال المعلقات بشىء من الايجاز للتدليل على أن استهلال المعلقات، الذى سمي «بالوقوف على الاطلال» ليس عنصراً ملصقاً بالقصيدة وإنما هو جزء من كيان عضوى كلى يخضع لمطلقات القصيدة الكلية ولبنيتها.

مطالع بعض القصائد تبدأ بالنسيب، والقصيدة المؤلفة على نظام دقيق «ينبغى استهلالها بالنسيب والحنين الى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذى يعتري الشاعر عند رؤية أطلالها وهو راكب فى القفار.

ثم يتحول الشاعر في تخلص انموذجي من مواطن لوعته وذكرياته الى وصف مسيرته في المفاوز دون انقطاع. وهو وصف قد يخرج أحياناً الى مجرد تعداد لأسماء ما يجتازه من أماكن. ثم يخلص من ذلك الى وصف راحلته، فإذا هو عمد في هذا الوصف الى تشبيه راحلته ببعض حيوان الوحش، استطرد أحياناً الى وصف هذا الحيوان وصفاً شاملاً، ثم لا يتجه الشاعر الى التعبير عن حقيقة قصده إلا في آخر القصيدة»<sup>(١)</sup>.

ويعود سبب هذا البناء الى جملة عوامل، منها أن بناء القصيدة انعكاس لبناء المجتمع، وثقافته وفكره واقتصاده وبالتالي تركيبته الاجتماعية ونوعية الحكم السائد فيها - تعدد القبائل - فالشاعر لا يؤلف قصائده دفعة واحدة وإنما على دفعات كما يؤكد ذلك بروكلمان. وهذه الطريقة فرضت وحدة الجزء ضمن وحدة الكل. وفرضت وحدة البيت ضمن وحدة القصيدة. ولا يعنى هذا أن العمل تجزئى العقلية كما أشيع عنه، وان نظرة العربى الى الكون والحياة نظرة تجزئية، وإنما يعنى أن البناء العقلى - الثقافى يعكس الواقع الاجتماعى ويوظفه طريقة لبناء أدبه وثقافته وإنسانيته. فالوحدة التي يفسر العربى بها الكون كانت وحدة كلية، وإن توسل اليها بأجزاء. وفى ضوء ذلك ظهر الاستهلال وكأنه معزول عن جسد القصيدة، فى حين يدخل فيها تراكيبه واشتقاقاته وصوره، فهو وإن كان عن

الاطلال والنسيب، ومن ثم يتخلص الشاعر منه الى موقع آخر، إلا أنه يوظف بعض صوره فى كل مقطع ينتقل إليه الشاعر، ولذلك ظهرت مطالع القصائد تقليدية معادة ومكرورة، وكأنها معزولة لا علاقة لها بمتن القصيدة.

فالقصيد الجاهلية كانت كما يرى الدكتور يوسف خليف انعكاساً للعقد الاجتماعى - القبلى الذى فرض التزامه كجزء من تركيبة العقد الداخلية. فالشاعر شاعر القبيلة وفارسها المتكلم، وشعره جزء من ديوان العرب، أى ديوان المآثر والبطولات والمفاخر والنسب والتقاليد. يقول الدكتور يوسف خليف بهذا الصدد:

« تبدأ القصيدة الجاهلية عادة بمقدمة أكثر ما تكون طلبية، يصف فيها الشاعر الأطلال وصاحبة الأطلال، ويصور مشاعر الحب والوفاء التي يحملها لها فى قلبه ويسجل أحزانه ولوعته التي خلفتها له بعد رحيلها، ويرسم صوراً رائعة لوحشة هذه الاطلال بعد أن كانت عامرة بأهلها، ثم يخرج من ذلك كله الى وصف رحلته أو رحلة صاحبه فى أعماق الصحراء متخذاً من وصف الناقة جسراً يعبر عليه من شاطئ الحب الى شاطئ الصحراء، ثم يقف أمام الصحراء الفسيحة المترامية الى ما لا نهاية يرسم صوراً أخاذة لظواهرها الطبيعية وحيوانها الشارد. فى أعماقها البعيدة، وما يدور بينه وبين الصيادين الخارجين فى طلبه من صراع، حتى إذا ما

قضى حقوق الصحراء مضى الي موضوع قصيدته الأساس فوفاه حقه من القول، ثم يختم قصيدته - فى أكثر الأحيان - بطائفة من الحكم المتناثرة يسجل فيها خلاصة تجاربه فى الحياة»<sup>(٢)</sup>.

لقد فرض المجتمع على الشاعر بناءً شعرياً هندسياً متكرر الوحدات والوظائف، والخروج على هذا التقليد خروج علي أعراف ثقافية، وفى أول خروج على هذه التقاليد عند الشعراء الصعاليك كان سببه خروج الصعاليك كفةً وجماعة علي تقاليد المجتمع وأعرافه. فتمردهم علي قالب الشعر الجاهلي تمرد علي الوظيفة الاجتماعية للشعر نفسه. ويعد الشعراء الصعاليك أول من كسر الطوق المألوف فأكدوا هويتهم الشعرية من خلال الموضوعات التي عالجوها. ثم ما لبث أن تحطم هذا أيضاً فى العصور العباسية اللاحقة، يقول الدكتور يوسف خليف ثانية «جاء شعرهم - أى الشعراء الصعاليك - صورة جديدة وطريقة فى الشعر الجاهلي، بل فى الشعر العربى كله علي مر عصوره واختلاف بيئاته، خلا شعرهم من مقدمات الاطلال التي عرفها الشعر فى عصرهم، وظهرت محلها مقدمات فروسية اختلفت منها صورة المرأة المحبوبة التي يتدله الشاعر فى حبها، وييكى أيامه معها، ويقف علي أطلال ديارها يستعيد ذكريات حبه الضائعة بين الرمال، وحلت محلها صورة المرأة المحبة الحريصة علي فارسها التي تدعوه الي المحافظة علي حياته إن لم يكن من أجل

نفسه فمن أجلها هي. وتخلص شعرهم أيضاً من اضطراب القصيدة بين موضوعات شتى، وهي الظاهرة التي طبعت القصيدة الجاهلية بطابع التفكك الموضوعي»<sup>(٢)</sup>.

ثم يتوالى التمرد على قالب القصيدة الجاهلية، وبخاصة الاستهلال، فهذا زهير بن أبي سلمى يقول:

ما أرانا نقول إلا معاراً

أو مبعاداً من قولنا مكروراً

ويؤكد عنتره العبسي المنحى ذاته في التمرد إذ يقول:

هل غادر الشعراء من متردم

أو هل عرفت الدار بعد توهم

وتتوالى حركات التمرد، الى حركات تجديد وتحديث فتصيب الاستهلال أول ما تصيب، وكأن التغيير فيه تغيير في كل أجزاء القصيدة، فهذا أبو نواس الذي كان تمرده على قالب القصيدة الجاهلية تمرداً على العقلية الشعرية كلها، ولقى من النقاد الهجوم تلو الهجوم وعدّ مارقاً، وحركته التجديدية خروجاً علي مألوف العرب، لكن أبا نواس يؤكد في شعره التزاماً من نوع آخر بما فطنت عليه العقلية العربية من موازنة بين تجديد العصر وتجديد الشعر. وأول ما طال تجديد أبي نواس الاستهلال فقال:

إنس رسم الديار ثم الطلولا  
وارفض الربع دارساً ومحيا  
هل رأيت الديار ردت جواباً  
وأجابت لذي سؤال سؤولا  
وأشربتها كأنها عين ديك  
يطرد الهم طمعها والغليلا  
فاستهلال القصيدة الجاهلية موقف اجتماعي أكثر منه مطلع  
لقصيدة. ولما جرى تبدل حقيقى فى الموقف تغيرت وظيفته،  
واستبدلت مواقعه.  
ولم يقف الأمر عند مطالع القصائد، وإنما تجاوز التغيير الى  
داخل بنية القصيدة ذاتها. فبعدما كان بيت القصيدة الجاهلية موزعاً  
الى مقاطعات كل واحدة لها موضوع خاص، ولكل مقطع استهلاله  
الجزئى الصغير، أصبحت القصيدة أقرب الى الوحدة الموضوعية  
التي تشد أوصالها وتلملم شتاتها، فما كان من الاستهلالات  
الصغيرة إلا أن اختفت أو التحمت فى موضوع كلى واحد، لعل  
المتنبى باجادته لفن التخلص، أكثر الشعراء اهتماماً بالوحدة  
العضوية وإن لم تخل قصائده من تداخل الموضوعات.

ولو أخذنا أية معلقة من المعلقات السبع أو العشر نجد أن استهلالها جزء أساس من بنيتها الكلية وإن كان موضوعه متغيراً عن الموضوعات الأخرى. لأن الاستهلال يرتبط بالقائل أكثر من ارتباطه بالقول في القصيدة الجاهلية، وارتباطه بنفسى، واجتماعى فى أن واحد، وما يقوله الشاعر فى مطلع قصائده يعاود الظهور فى أجزاء القصيدة كجزء من التردد النفسى والاجتماعى له وقد لاعم وجوده موضوع المقطع ومناخه فتداخل معه بنية وتركيباً.

لنأخذ مطلع معلقة امرئ القيس:

قفأ نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل<sup>(٤)</sup>

محاور الاستهلال ثلاثة هى:

١ - الشاعر / المخاطب - وهما اثنان

٢ - الحبيب / المنزل

٣ - البيئة المكانية / عمق الزمن

فالشاعر الآن يتذكر، أو قل هو ينشد مخاطباً السامع، وقفأ، تحمل معنى الاثنين. مشفوعة بذكرى، أما البكاء فليس إلا الصورة القاسية لما يتذكر.



أما الحبيب والمنزل، فهما موضعان، الأول متصل بالشاعر والثاني متصل بالمخاطب. وكلاهما متداخلان في نسق سياقي واحد، يتبعهما اشتقاقات مكانية، اللوى والدخول وحومل، وكلها أماكن أو مواقع، أو مجالات معروفة تحدد بها رؤية الشاعر للبيئة المكانية الواسعة التي سيجرى عليها وفيها فعل التذكر.

والاستهلال بمفرداته المباشرة يؤشر الي حالتين: حال ظاهرة، هي لوعة التذكر للحبيب والمنزل، ومن خلالها سيقف علي ماضٍ له فيه صلة، موشى بشيء من النسيب، والحال الثانية مخفية أو عميقة، هي استحضار كل الشواهد الكائنة في أعماق الصورة الكلية للحبيب والمنزل من متشابهات له معها موقف، ومن أحداث سبق وان مر بها، لذلك فالبعد العميق للصورة يدلنا علي تفاعل الشاعر مع تكوين اجتماعي غائر في الذات الاجتماعية ويشتمل على زمن طويل ومتعدد الحالات.

لذلك، يوقف الصورة الأولى علي الاستهلال فقط، ثم يجمدها لتشمل كل القصيدة لأنه لا يعيد هذا المعنى ثانية. كأنما وضعنا في فعل التذكر وما علينا إلا أن ندخل ذاكرته.

وأول ما يفتحها علي الحبيب، فإذا بالحبيب فكرة مجسدة بحالات عدة، منها عنيزة حببية امرئ القيس، ومنها أم الحويرث، ومنها الجازة، والجواري، ومنها العذارى في النبع، والبيضاء المهففة،

ومنها المرأة المصقولة كالسجنجل، ومنا الريم والظبي والصبابة وما يلحق هذه المسميات من صفات ومواقف للشاعر له فيها موضع. فالحبيب صورة كلية تنفتح على عالم موسع من المتشابهات والمتناقضات.

وأما المنزل، وهو ما يطل علينا بفعل التذكر، فنجدته رواسم الماضي، وغدران الحاضر، وما بينهما الجبال والعرصات والقيعان والدارة والكثيب والعراء، وساحة الجى والوادي والترائب وحومل والبحر، وموجه، والسيل، والأماكن الأوبد، والهيكل... الخ. من المواضع المكانية التي تستمد من صفة المنزل شموليته المطلقة، لتتوزع علي مساحات أراد الشاعر بها أن يصوغ صورة كلية للحياة. أما الشاعر - المخاطب، فهو فارس وعاشق وصوت القبيلة الحى، وديوان شعرها، والوجه الاجتماعى البارز، أعماله تقال بكلمات، وكلماته تستعيد المجد القديم لتقدمه حياً متطلعاً الى المستقبل. ولغة القبيلة تكتسب مفرداتها من لغته، ومكانتها تتوسع بمكانته. ولذلك فهو لا يحاكي إلا المواقف المظلمة السابقة، والتجارب المريرة ليوضح من خلالها موقفه الشجاع وموقف قبيلته. فخيم الليل بكل أسمائه واشتقاقاته علي مناخ القصيدة ليرسم لنا صورة كابوسية عن الحالات الاجتماعية والنفسية التى مر بها وعشيرته. وهاهو الآن فى قصيدته يفضُّ أستار هذا الليل، ليزيحه عن

كاهله وكاهل أهله بأسلوب شعري وبموضوعات تعارف عليها القول والعرف، وما الحبيب والفرس والصحراء والظبي والأماكن الدوارة، إلا توسلات مكانية وزمانية للدخول إلى كيان العالم السري المكتشف الآن باللغة والشعر.

« والقصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية، لا تنمو ولا تبني، وإنما تتفجر وتتعاقب، والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية: حسي، غني بالتشابه والصور المادية. وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة بطفرة، ومن دون ترابط، وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وما تعبر عنه»<sup>(٥)</sup>.

وفي مكان آخر من مقدمات الشعر العربي يقول أدونيس «التكرار في الجاهلية هو بعد الصحراء الذي يتجلى عند النظر إلى الأمام والالتفات إلى الوراء، أن قفا العالم الصحراوي ووجهه شيء واحد، الصحراء صخرة الحياة (...). والقصيدة الجاهلية صورة بالكلمات عن المكان – المتأهية، المكان – الصحراء، أعني أنها أشكال واحدة رتيبة»<sup>(٦)</sup>.

وخلاصة الموقف ما يأتي:

(١) القبيلة، هي الوحدة الاجتماعية العضوية، لذلك جاء استهلال الشعر الجاهلي بمثابة تأكيد وانعكاس لهذه الوحدة الصغيرة في مجتمع البادية المترامي. فلا قبيلة تشبه أخرى، وليس جمع من

القبائل يكون مجتمعاً متجانساً موحداً.

(٢) ولما خرج الصعاليك علي تقاليد وأعراف وتركيبه المجتمع القبلى خرج شعرهم، فحملت استهلالات قصائده طريقتهم الجديدة فى الحياة.

(٣) من هذه الطريقة، هي أن قصائدهم اعتمدت البناء القصصى الداخلى، فكان الاستهلال جزءاً من هذا البناء الجديد.

(٤) وإذ تجى ثورة «أبو نواس» لاحقة، انما تحاكي التغيير الجذرى الذى حصل فى طبيعة المجتمع، فالعصر العباسى عصر المدينة التجارية وأصحاب الحرف والمجالس والقرارات السياسية والبناء والعمران. وكان حصيلة هذه النقلة ان حمل الشعر هذه التجديدات فى بنيته، فكانت استهلالات القصائد متجددة هي الأخرى.

## الهوامش

- ١ - مقدمة للشعر العربي، ادونيس، دار العودة، بيروت.
- ٢ - حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٤  
الدكتور يوسف خليف.
- ٣ - م.ن ص ٢٤.
- ٤ - يقول كتاب التلخيص للامام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، والذي ضبطه وشرحه الأديب الكبير الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي، في ص ٤٢٩:  
« ينبغي للمتكم أن يتأنق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأصح معنى، أحدها: الابتداء كقوله:  
قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل».
- ثم يشرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي الابتداء ومعناه بقوله: «أحدهما الابتداء» لأنه أول ما يقرع السمع. ان كان عذباً حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: (الم وحم وطس وطسم وكهيعص). فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس بمثله عهد ليكون ذلك دعاية لهم الى الاستماع لما بعده، ومن هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للثناء علي الله. فهو دعاية الى الاستماع (كقوله قفا نبك). قيل لما سمعه رسول الله ﷺ قال : «قاتل الله الملك الضليل وقف واستوقف ويكى واستبكى. وذكر الحبيب ومنزله في مصراع واحد».
- ٥ - حركات التجديد، ص ٢٨.
- ٦ - مقدمة للشعر العربي، ص ٣٠ - ٣٢.

## الفصل الرابع

### بنية الاستهلال البلاغى فى النقد العربى القديم

تشير الدراسات النقدية العربية القديمة الى الاستهلال اشارات مقتضبة، وتلحقها دائماً بالخطابة، وبالنثر عموماً، ولا يكاد أحد يخرجها عن هذين الميدانين إلا فى أواخر العصور العباسية، بينما احتوى الشعر الجاهلى على استهلالات طليية، وعموماً فالاستهلالات عدت فى باب البلاغة، وفى باب من أبواب المحسنات الأسلوبية، فهذا ابن الأثير يذكرها فى المثل السائر بقوله:

«خص الافتتاح بالاختيار لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام. ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، ويجب أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال (أن يأتى الخطيب فى صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها) فان براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح فى الخطبة»<sup>(١)</sup>.

وهذا القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني يقول في الوساطة بين المتنبي وخصومه «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم الي الاصغاء، ولم تكن الأوائل تخصصها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنه عني به فاتفقت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبوا في التخلص كل مذهب، واهتما به كل اهتمام واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد»<sup>(٢)</sup>.

ويقول أسامة بن منقذ في باب المبادئ والمطالع «قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات، فإنها دلائل البيان، وقالوا ينبغي للشاعر أن يتحرر في ابتدائه مما يتطير منه، ويستحقر من الكلام، خاصة في المدائح والتهاني»<sup>(٣)</sup>.

ويقول أحمد الهاشمي في جواهر البلاغة ما يفيد ما ذهبوا اليه وزاد عليهم بقوله:

«وحسن الابتداء، أو براعة المطلع: هو أن يجعل أول الكلام رقيقاً سهلاً، واضح المعاني، مستقلاً عما بعده، مناسباً للمقام، بحيث يجذب السامع الي الاصغاء بكليته، لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يعرف ما عنده»<sup>(٤)</sup>.

ويقول ابن رشيق «إن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية

النجاح (...) وتزداد براعة المطلع حسناً، إذا دلت على المقصود  
بإشارة لطيفة، وتسمى براعة استهلال هي أن يأتي الناظم، أو الناثر  
في ابتداء كلامه بما يدل على مقصده منه، بالإشارة - لا بالتصريح».   
ويشرح الهاشمي براعة الاستهلال، بأنها تعني براعة الطلب وهي أن  
يشير الطالب إلى ما في نفسه دون أن يصرح بالطلب نحو «ونادي  
نوح ربه فقال رب ان ابني من أهلي» إشارة إلى طلب النجاة لابنه،  
وخلاصة القول: إن الاستهلال في النقد العربي محدد وواضح،  
وعد عنصراً من عناصر بناء العمل، خطبة كانت أم قصيدة، وله في  
عرف نقدنا قواعد منها:

١ - يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى  
وتجنب الحشو (ابن الأثير). وهو من المواقف التي تستعطف أسمع  
الحضور (الجرجاني). وهو من دلائل البيان (أسامة بن منقذ). وهو  
واضح المعاني، رقيق الكلام، مناسباً للمقام (الهاشمي). ويدل على  
المقصود (ابن رشيق).

٢ - أن يأتي الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود  
منها (ابن الأثير). وإن يتحرز الشاعر في ابتدائه مما يتطير منه  
(أسامة)، وأن يكون حسن الكلام (الهاشمي). وأن يكون مشبعاً  
بالإشارة (ابن رشيق).

٣ - يربطه الجرجاني بمركب ثلاثي: الاستهلال - التخلص -



الانتهاء.

فأما التخلص فهو «الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام الي الغرض المقصود برابطة تجعل المعانى آخذاً بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب الي مدح، أو غيره، لشدة الالتئام والانسجام»<sup>(٥)</sup>.

وأما الانتهاء أو حسن الختام فهو:

« أن يجعل المتكلم آخر كلامه عذب اللفظ، حسن السبك، صحيح المعنى، مشعراً بالتمام حتي تتحقق (براعة المقطع) بحسن الختام. إذ هو آخر ما يبقى منه في الاسماع وربما حفظ من بين سائر الكلام لقرب العهد به»<sup>(٦)</sup>.

فالاستهلال إذن لا يفصح عن معناه من دون التخلص وحسن الانتهاء، وهذان الأخيران لا يصبحان جيدين من دون استهلال جيد، فالنقد العربى يوسع من معنى البداية أو المقدمة، ليشمل بها أبعاد العمل كله، وهمه أن تكون الصياغة متماسكة، والسبك واضح المعنى. وإن يحتوى الاستهلال على قدر من أخلاق المجتمع، وحسن مقام المقالة فى حضرة من هم أحق من غيرهم بالمدح. واحتواء الاستهلال على الإشارة، لعلها البادرة الأولى الى امكانية أن يعبر المعنى المضممر هو السائد فى الوعى النقدي، أو كما يصطلح عليه البنية العميقة فى النقد البنيوى.

٤ - يكون للشاعر الحق في التمرد علي طرق الأسلاف، غير أن هذا التمرد أول ما يأتي من المجتمع. فعندما تتغير وقائع القوم الاجتماعية، وتتبدل حيواتهم، وطرق عملهم تتغير أقوالهم وثقافتهم وقوانينهم. وهذا الشاعر المجدد أبو نواس الذي جدد ثورته الشعرية بالخروج علي مطالع الشعراء السابقين وبخاصة الوقوف علي الاطلال، أو كما فعل المتنبي بإشارة الجرجاني السابقة علي الشعراء الأولين. إلا أن أبا نواس لا يعنى أنه لم يستخدم الاستهلال، وإنما تمرده كان منصباً - كما سنرى في فصول قادمة - علي التقليد المتوارث في الوقوف علي الاطلال وذكر مفاخر القبيلة. ولذلك نجد استهلالات أبي نواس حياتية، مليئة بالمواقف اليومية ومشحونة بما تفرضه الموضوعات المعاصرة.

٥ - أما حقيقة وجود الاستهلال في النثر والشعر، آتية من فعل اللقاء، فالطريقة التي كان يؤدي الشعر بها في الأسواق والمنتديات والمحافل كانت طريقة المخاطبة المباشرة مع الجماعة، والشاعر مبلغ رسالة قومه للآخرين، لذا فهو يقف ليقول، وينشد ليسمع، فما كان من الشاعر إلا أن ضمن شعره فنون الخطابة وأصولها، وبخاصة الاستهلال، فهو المفتتح الذي يشد السامع اليه. وما دامت الخطابة مجموعة من القواعد الأسلوبية يلتزم الخطيب بها أثناء إلقاء خطبته، كذلك يلتزم الشاعر مجموعة من القواعد لالقاء قصيدته. ولو

أجرينا مقارنة أسلوبية بين الفنين لوجدنا الكثير من القواعد الفنية المشتركة في كلتا البنيتين. وما قواعد الخطابة وقواعد الشعر إلا انعكاس فعلى وجدلى لتقاليد الحياة الاجتماعية، التي تعتمد طرائق عيش وعمل متشابهة، وتعتمد أساليب أخلاقية وأعراف وتقاليد متشابهة. تقول روز غريب فى هذا الصدد:

« ولما أيقنوا - أى العرب فى الجاهلية - تأثير الشعر فى نفوس الناس أخضعوه لخدمة القبيلة والمجتمع، فجعلوه حكيماً ينقل الى الأجيال عبر الماضى وتجارب الأسلاف، ولأنه أسهل حفظاً من النثر شاع وحفظ وكان أداة تعليم فى عهد خلت من وسائل التعليم أو كادت. ولتلك الأسباب عينها طوعوه للخطابة فجعلوا الشاعر لسان قبيلته يدافع عن حقوقها، ينشر مفاخرها، ويروى مثالب أعدائها. فاذا القصيدة كالخطبة معرض مفاخر ومثالب ونواه ونصائح تتخللها الأمثلة والأوصاف والبراهين تنتحل أسلوب الخطبة من فخامة ونفس بطولى، وتتوكأ على العبارة الانشائية، من نداء، وأمر ونهى وتعجب واستفهام.. الخ»<sup>(٧)</sup> .

## الهوامش

- ١ - المثل السائر. ابن الاثير ص ٦٤.
- ٢ - الوساطة بين المتنبي وخصومه. الجرجاني، ص ٤٨. تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي.
- ٣ - البديع في نقد الشعر. اسامة بن منقذ، تحقيق د. محمد أحمد بدوي وحامد عبد الحميد، ص ٢٨٥.
- ٤ - جواهر البلاغة. أحمد الهاشمي، ص ١٩٦ وص ٤١٩ وص ٤٢٠.
- ٥ - م. بن ٤٢٠.
- ٦ - م. بن ٤٢١.
- ٧ - تمهيد في النقد الأدبي. روز غريب، دار المكشوف، ص ٤٣٩.

## الباب الثالث

---

# الاستهلال في الأدب الحديث



## مدخل

هل تمتلك الآداب الحديثة إمكانية توظيف العناصر البنائية القديمة، أم ان تغييراً جوهرياً حدث فى هذه الآداب، وتلك العناصر، بحيث جرى التغيير فى الاثنين معاً. فاستطاعت الآداب الحديثة أن تحذف ما يتلاءم منها وروح التحديث المعاصر، وأن تجدد فيما تبقى من تلك العناصر لامتلاكها بنى داخلية قابلة للتطور، وأن تخلق لها عناصر فنية جديدة هى بالضرورة جزء من التطور الانسانى الشامل.

ولن نصل هنا هذه التطورات، لأن ذلك ليس من شأن هذه الدراسة، إلا اننا نعالج بشيء من الإيجاز ما يخص الاستهلال وما جرى عليه من تغيير وتطور وحذف وتجديد.

وبدءاً يمكن القول إن الآداب الحديثة تمتلك استهلالات لا غنى عنها البتة. إلا أن بنية هذه الاستهلالات قد جرى عليها تطور ملحوظ.

فاستهلالات الرواية بكل أنواعها وأشكالها، هى خليط من استهلالات الملحمة القديمة والسيرة الشعبية، أى الجمع بين التاريخ

البطولى وحيوات الناس الاعتيادية. والخط الذى حدث له جذوره الواقعية والنفسية. وبعد ما تحول فن النثر فى الرواية الى صوت يوازى بتشعباته خفايا النفس والمجتمع. إننا أمام رواية هى بالضرورة ملحمة العصر الحديث. وفى ضوء هذا الواقع للفن الروائى نجد ثمة استهلالات عدة تتلاءم وطبيعة الموضوع الذى تطرحه، والحجم الذى يستوعب هذا الموضوع.

أما القصة القصيرة، فهي الأخرى متطورة عن جدتها الحكاية الشعبية، وعن خالتها المقامة وقصص الرؤيا والخاطرة الصحفية، لتشق بها طريقاً خاصاً يقترب من مسرحية الفصل الواحد، أو بنية اللوحة فى المسرحية المتعدد المشاهد، وتقترب كذلك من القصيدة الغنائية ذات الصوت المنفرد ولكن المتميز بها، انها تمتلك خلفية اجتماعية وجماعية ينتمى اليها فن القص. لذلك حمل استهلالها كثافة الشعر، وإيحائية الحكاية، ودقة الحوار.

وتطورت المسرحية تطوراً كبيراً، فهي الفن الأكثر التزاماً لقرون عديدة بالوحدات الأصلية، والتطور الذى جرى لاحقاً أتى من خلال المدارس الفكرية المصاحبة لثورات العصر، كالثورة السياسية والاقتصادية والثقافية. إلا أن المسرحية الحديثة قد خربت الكثير من أسسها القديمة وشقت لها وسط تيارات الحداثة أسلوبيتها الخاصة، وقد جارت بذلك تيارات التجديد . وعموماً، فالاستهلال فيها يخضع



للقوانين نفسها التي خضعت اليها الرواية، والقصة القصيرة إن كانت أوضح الاثنين لامتلاكها مشروعية القول العلنى أمام جمهور كى يقرن السماع بالمشاهدة بالفعل.

وأما الشعر، فهو أكثر الأنواع الأدبية عرضة للتطور، لقد جرى انقلاب جوهري فيما يخص عنصر الاستهلال فيه، وسوف نجد فى الأمثلة التي طبقنا عليها رؤيتنا ان اضطراباً عميقاً قد حدث على هذا الاستهلال، فتغير موقعه وتغيرت بنيته، وبالتالي قد حذف نهائياً عند البعض من الشعراء الاعتياديين. وخضع الاستهلال - فضلاً عما لحق بنيته الداخلية من تغييرات جوهريّة - الى تغييرات أخرى نتيجة الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والفكرية المختلفة. وبما زالت استهلالات القصائد الدرامية تخضع هي الأخرى الى تأثيرات الرواية والمسرحية، فى حين تحولت استهلالات القصيدة القصيرة، والقصيدة الملحمة، والقصيدة الغنائية الى كلمة واحدة، أو صورة، أو استعارة، مما يدفع بالدارس والناقد الى الشك فى الرأى وعدم الدقة لا سيما وان أى قصيدة معاصرة فتحت نوافذ بيتها الى فنون أخرى مما دفعت بالكثير من المنظرين والنقاد الى التشكيك النقدى فيما اذا كانت الأنواع الأدبية وأجناس الفنون ما تزال محتفظة بحدود صارمة فيما بينها. لقد أسهمت المدرسة البنيوية وبخاصة التيارات الشكلية منها فى التنظير والدراسة لالغاء الفواصل النوعية.

بين الأجناس الأدبية. إلا أن ذلك قد واجه صرامة نقدية أخرى من قبل التيارات النقدية الواقعية بالذات، مما دفع بالكثير من الآراء الشككية الى الخلف.

ما يهمنا ان الاستهلال فى الشعر يمتلك خصائص الشعر، سواء أكان الشعر درامياً أم غنائياً ذاتياً.

## الفصل الأول

### أ - بنية الاستهلال السردى فى المسرحية

#### بنية الاستهلال فى المسرحية

تعتبر المسرحية من أصعب الفنون الأدبية تركيباً، فهي الفن الأقدم بين الفنون، والفن الذى عكس التطورات الكبيرة فى الحياة الاجتماعية، كما هي الفن الأم للعديد من الفنون الأخرى، ولذلك حملت كل النوى الفنية التي تحولت بعدئذ الى أشكال وأنواع، فتعد بحق الاستهلال الأول لفنون أدبية عدة.

أما استهلالها الخاص، فهو الأكثر تماسكاً وتنوعاً من بين استهلالات الفنون الأخرى، إذ يحمل فى أحشائه استهلال الملحمة واستهلال الخطابة، واستهلال الرواية، واستهلال الحكاية، واستهلال فن النثر الدرامى، فهو كأي شىء بدائي وأولى يحمل فى أحشائه كلية الحياة، وخلاصة الأمر أن استهلال المسرحية، ابتداءً من تراجيديات اليونان وحتى الوقت الحاضر لم يسبقه علي هيئة واحدة،

ولم يؤلف بطريقة ثابتة، ففي بداية المسرح كان استهلال المسرحية يتألف من عدة فقرات لم يسمها أرسطر استهلالاً وإنما قال عنها في فن الشعر بـ «المدخل» «والمدخل يحتوي علي الدخيلة والمخرج ونشيد الجوقة»<sup>(١)</sup>. وقد كان هذا المفهوم ذاته موجوداً عند «ثيبس» اليوناني الذي أدخل لأول مرة الممثل في المسرحية، فكان أن جعل من هذا الممثل «أن يأتي في بداية تراجيدياته حديثاً يلقي فوق المنصة يحتوي علي شرح تمهيدى للحبكة ويسمى هذا الحديث برولوجوس، ثم يتلو ذلك الحديث الفردي (مونولوج) بعض أغاني الجوقة التي تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة»<sup>(٢)</sup>. ويعد تطور المدخل لاحقاً من مجرد أغان أو أحاديث أو حوارات عامة، الى استهلال متكامل، أحد أهم الانجازات الفنية التي رسخت فن المسرح.

نحن هنا غير معنيين بتطور الاستهلال المسرحي تفصيلاً، وإنما ينحصر هدف الدراسة علي إبراز الاستهلالات الجيدة عبر أفقها التاريخي ونماذجها المتميزة، لا سيما وأننا تحدثنا في فصول سابقة عن التطور التاريخي للاستهلال، وقارئ المسرحيات القديمة والحديثة يجد نفسه بإزاء حال واحدة متكررة ومتنوعة، ذلك أن الاستهلال في المسرح لا يقتصر علي جملة أو عبارة وإنما يتجاوز ذلك المشهد أو الفصل شأنه شأن الرواية الكلاسيكية والتأريخية، ورواية القرن

التاسع عشر، وبخاصة روايات دستوفسكى. فالاستهلال يتسع ليشمل عدة أفكار، حوارات، شخصيات، وهذه الطريقة لا تتبع مدرسة أو اتجاهًا فكرياً بقدر ما تتبع البنية الفنية لفن المسرحية نفسه. فأنت تجد الاستهلال موجوداً في المسرحيات الواقعية والرومانسية والطبيعية والكلاسيكية القديمة، والحديثة، وفي مسرح اللامعقول والعبث. وما دما هنا لا نفصل في كل هذه الأنواع، فاستهلالات مسرحية الفصل الواحد هي ذاتها مع تغييرات بنائية واستهلالات القصة القصيرة أو الرواية القصيرة، واستهلالات مسرحية الفصول المتعددة هي ذاتها استهلالات الرواية الطويلة مع تغييرات بنيوية تتبع النوع، إلا أن ملاحظة مهمة، يجب التأكيد عليها هي: أن المسرح الملحمي، الذي خرج على الأطر الأرسطوطاليسية قد بني استهلالاته النوعية الخاصة به، وإن كانت لا تختلف جذرياً عن التركيبة العامة للاستهلال في المسرح ككل. ونتيجة لهذا التعقيد الذي توحى به المسرحية، نحاول هنا أن نعالج أنواعاً محددة من الاستهلالات نختارها تبعاً للتيارات الكبيرة التي فرضت خصائصها على بنية المسرح.

والمسرح دون غيره من الأجناس الأدبية، له طريقتان في المعالجة: طريقته نصاً مسرحياً مكتوباً، وطريقته نصاً مسرحياً ممثلاً ومخرجاً. وكل جزء من أجزاء المسرحية، وكل عنصر من

عناصر بنيتها تخضع إلى خصائص الطريقة التي نعالج بها المسرحية، فقراءتها تخضعها لمنطق الأدب، في حين المشاهدة للمسرحية الممثلة تخضعها لمنطق الفن المسرحي. وإذا ما كان لمخرج المسرحية موقف فكري أو فلسفي يخضع كل عناصر المسرحية له، وبالتالي، فإخراجها يتغير تبعاً للمدرسة التي ينتمي إليها المخرج، وعندئذ سوف يجرى تفسير أدائي لكل عناصرها وفق رؤية المخرج.

في ضوء ذلك يخضع الاستهلال، وهو البداية الصعبة التي تنتصح بمعنى وبمغزى الإخراج، لدراسته دراسة فنية إخراجية معقدة، فهو الضربة الأولى التي يفسر بها المخرج روايته، ويخضع الجمهور والنقاد بالتالي تحت الرؤية الإخراجية له.

### **مسرح شكسبير**

في كتاب (يان كوت) عن شكسبير، يتحدث عن إخراج مسرحية الملك لير، وكيف أن تفسير الاستهلال فيها يغير من المعنى العام للمسرحية.

يقول يان كوت:

« تتصف مسرحيات شكسبير كلها تقريباً بعرض مطلعى مذهل السرعة والمباشرة بطريقته في إظهار الصراعات وتحريكها للفعل،

وتعين بذلك نغمة المسرحية بأجمعها. والعرض المطلقى فى «الملك لير» يبدو شاذاً وغير معقول إذا أراد المرء أن يبحث فيه عن التطابق السيكولوجى مع الواقع. هنا ملك عظيم قوى يقيم مسابقة فى البلاغة بين بناته حول من منهنّ تعبر عن حبها له خيراً من أختيها، ويجعل تقسيم المملكة رهناً بالنتيجة (...). إن العرض المطلقى فى «الملك لير» عبثى، وضرورى، كما هو عبثى وضرورى وصول المليونيرة كير زاخانا سيان وحاشيتها الى بلدة «غولن» فى مسرحية «زيارة السيدة العجوز» لدورينمات، ومعها زوج جديد، وزوج من الخصيان، ونعش أسود، ونمر فى قفص. فالعرض فى «الملك لير» يرينا عالماً فى طريقه الى الانهيار»<sup>(٣)</sup>.

وفى مكان آخر يتحدث (يان كوت) عن العرض المطلق - الاستهلال - فى «انطونى وكليوباترا» بقوله « إنه أروع العروض حتى فى مسرحيات شكسبير، وهو قصير جداً، ولكنه يحوى كل شىء: الموضوع، الشخصيات، العالم الذى تعيش هذه فيه، وبعد المأساة»<sup>(٤)</sup>.

وفى المطلع الاستهلالى لهمت، فى الموضوع ذاته، قسوة العالم المحيط بالمملكة، وقدرة الطول التى تخرج بوابرها من داخل هذه المملكة، فاذا المسار يتحدد بظهور الشيخ، يكون الفعل قد ابتدأ قبل ذلك بكثير. وإخراج أى من مسرحيات شكسبير بطريقة جديدة

يستطيع أن يحول المطلع الاستهلاكي فيها الى فكرة جديدة. فالمطلع عماد الفن الاخراجي، والمفتاح الذي يدخلنا الى المدرسة الفنية التي يقدمها المخرج لفهم المسرحية بطريقة غير الطريقة التي قدمت بها سابقاً. هي إذن قضية لا تحدها كلمات الاستهلال فقط، بل تحدها رؤية الاخراج والتمثيل وفلسفة العصر. ولذلك فالاستهلال في المسرحية يتبع الاخراج والفلسفة والرؤية المعاصرة، وفي ضوء ذلك لا يوجد في المسرحية المخرجة إلا المخرج . أما الكلمات، الحوارات فقد كتبت لتقرأ.

### مسرح إبسن :

في المسرحيات التي أعقبت المرحلة الاليزابثية، وبخاصة أبسن، حيث بروز الواقعية تياراً نقدياً وفلسفياً نجد الاستهلال ينهل من معين المجتمع المعاصر، ويحاكي أفعالا بشرية فيها مختلف النزوعات اليومية. لقد صيرت الواقعية في أول أمرها، وبخاصة الفهم الطبيعي لها، مجريات الحياة الاقتصادية والسياسية للمجتمع وهي في حال صراع مستمر، وما البشر إلا ممثلون لهذه الصراعات. «فكان هدف إبسن هو إيجاد مجتمع يضمن أكبر فرصة ممكنة لحرية نشوء الفرد» (...) وكان يميل الى هدم رذائل عصره كلها وعلي رأسها النفاق بين الرئيس والمرؤوس... النفاق الذي يستتر



وراءه الحكام لكى يخدعوا الشعوب»<sup>(٥)</sup> . هكذا يصور إيسن المجتمع فى مسرحيته «عدو الشعب»، حين يفتتحها بأسلوبية أقرب الى الطبيعية منها الى الرومانسية. فالمدخل هنا يهين أذهان المشاهد الى أن الأمور لم تكن إلا نفاقاً فى نفاق، وإن هذا المحور المنفعى سوف يتسع ليشمل المظاهر العامة. إن الروح النقدية المتسمة بشيء من السخرية المبطنة هى الطريقة التى عالج بها إيسن مجتمعه. وفى مسرحيته «أعمدة المجتمع» يسخر إيسن من طائفة الأعيان فى المدن النرويجية الصغيرة الذين يتحكمون فى مصائر هذه المدن والسيطرة على شئونها الاقتصادية ونفوذهم...»<sup>(٦)</sup> . وفى مسرحية «بيت الدمية» التى تعد آية من آيات الفن المسرحى، يعرض فيها لقضية المرأة ومطالبتها بالمساواة الكاملة فى الحقوق مع الرجل.

وغالباً ما يبدأ إيسن مسرحيته باستهلال مشهديات تصويرية، فالستارة تفتح على مكان مشغول بالحركة، وقد يستغرق هذا وقتاً ليس قصيراً. وفى مسرحية «أعمدة المجتمع»، نلاحظ أن للمناظر دوراً مهماً، فهو يصورها فى حال حركة أناس تعمل مما يعطى انطباعاً عاماً لأهمية المشهد الواقعى فى بناء المسرحية ككل. وبعد ذلك يبدأ باستهلاله الحوارى من داخل هذه الحركة المبتدئة والمتطورة الى لحظة الاحتدام الأولى.

فى «حورية البحر» التى يتنازع فيها مذهبان: الواقعية والرمزية: حيث البحر هو الرمز والأرض هى الواقع، نجد شخصيات المسرحية «تركز موضوعها حول الأحلام الخادعة التى تحجب الواقع الحى بألوان مختلفة من الخداع الاجتماعى والنفسى»<sup>(٧)</sup> واستهلالها يبدأ من لحظة تفجر حب بين البطلين حينما يدعوها للعيش خارج محيطها المائى، ان نغمة الحكاية الشعبية تسيطر على استهلال من هذا النوع، لأن موضوعها الرمزى يقود إيسن الى بداية مشبعة بالخيال.

#### مسرح برشت :

فى المسرح الملحمى عند برشت نجد الاستهلال يبنى بطريقة جديدة، لقد جرى تحول جذرى على القواعد الارسطية المعروفة وضرب برشت العديد من وحدات المسرح القديمة، وحاول أن يشيد كيان مسرحياته على شىء من التتابع المشهدى المجزأ، الذى عد فيما بعد ببناء اللوحات، ويمثل هذا البناء الذى هو أقرب الى الملحمة والرواية الواقعية التجريبية نجد الاستهلال فيه موزعاً على كل مشاهد المسرحية، وفى الوقت نفسه تكون المشاهد الأولى هى استهلالات كبيرة. ويعود سبب هذا التحول فى المطالع الى أن منهج برشت الواقعى الاشتراكى كان مبنياً على فهم خاص للمسرح، يعتمد

الحوادث المروية وليست الجارية ويرى ان المتفرج مشاهد فاعل وله موقف، ويقظ، لا يستطيع أن يكون حيادياً، بل لابد له موقف وقرار، وأن تعطى المسرحية الملحمية انطباعاً عن صورة كلية للعالم وليست مجزأة أو محدودة، فالحدث يبني بناءً قصصياً، مما يعنى أن على المتفرج أن يتطلع الى الأحداث الكامنة وراء الحوادث المروية أمامه. فالمشهد والممثل ليسا الا الانسان فى لحظة اختبار، ولذلك فهو يتغير ويتطور وينمو وإنه يسهم من موقعه فى تحديد مجرى الأحداث، فالانسان فاعل له ارادته فى التنفيذ، ولذلك يتبع بناء المسرحية بناء التركيب الاجتماعى، أى أن المشاهد ذات بنية داخلية متكاملة وان كل مشهد له خصوصيته الذاتية، فالمسرح الملحمى تركيبى وليس تدريجياً، والتركيبية تعنى ان لا شىء يجرى باستقامة واحدة، وانما بخطوط متعرجة ومنحنية ودائرية، والفعل فيها لا يظهر دفعة واحدة، وانما بخطوط متعرجة ومنحنية ودائرية، والفعل فيها لا يظهر دفعة واحدة، وانما يتسرب فى أوضاع عديدة لذلك فهو - أى الفعل - يسهم فى تطوير الفاعلية الاجتماعية لأن الانسان فى المسرح الملحمى يخضع الى تطور المجتمع ككل، وليس لوجود مفكك، فالتفكير يحدد الوجود ويعينه. ولعل القفزة الفكرية الكبيرة للمسرح الملحمى، هى ما أتى به برشت فى مفهوم التغريب: أن أحداث الأثر فى نفس المشاهد مع ادراكه بأن ما نشاهده هو غريب عنا.

يعيد برشت في استهلال مسرحياته الى المعنى الشعبى سمة العمومية، فهو راوٍ ومتحدث وممثل وشاهد على ما يحدث. وهذه السمة هي التى طورت مفهوم الحوار فى الاستهلال من مجرد كلام يوحى بما سوف يحدث الى كلام معنى يروى ما يحدث، وبذلك انتقل الاستهلال من مجرد تضمين الفكرة الأساس فيه الى كشف مستمر لحقائق هذه الفكرة. لقد اكتسب الاستهلال عند برشت، طاقة شعرية من خلال طريقة تقول من خلالها، والطريقة الشعرية تحول المؤلف اليومى الى حدث بمصاف القضايا الكبرى، إلا أن موقعها دائما من داخل التركيبة الاجتماعية الواسعة، أى من خلال فعل الصراع الجدى بين الطبقات الاجتماعية. ويحدد هذا المفهوم البعيد عن ثنائية الخير والشر، الأسود والأبيض.. الخ، طبيعة الدراما الملحمية، وإن كل موقع من مواقعها يحمل جدله، أو نقيضه، وأنه أيضا فى حال صراع داخلى، شأنه بذلك شأن الحياة الاجتماعية، فالتطور لا يتم إلا من خلال بناء جدلى مستمر.. والاستهلال فى مثل هذا الفهم بدأ يوضح لنا منذ البداية أننا بازاء حال تعرض أمامنا لنشاهدها ومن ثم لنتغير من خلالها، أو لنثير الأسئلة على ما يجرى، لذلك توجه جزء من اكتمال الفكرة عقل المشاهد، وخصائص المرحلة التى يشخصها الحدث.

وعموما لن تجد مسرحية من دون استهلال، ولن تجد مسرحية

باستهلال مكثف قصير - إلا فى مسرحيات الفصل الواحد - وخلال تطوره نجده كما يقول ميليت وينتلى «كان الاغريق يكتفون أحيانا باستهلال مسرحياتهم بمنولوج مسرحى وهذا - فى أسوأ حالاته - تلخيص عابر للحوادث التي سبقت بداية الفعل الممثل»<sup>(٨)</sup> أما فى المسرح الأليزابيثى، وبخاصة عند الرومانسيين فنجد العرض التمهيدى - الاستهلال - «انهم لم ينظروا الى مشكلة التمهيد نظرة جدية خالصة، إذ كانت أية بداية تصلح للشروع فى بناء سلسلة الحوادث المعقدة»<sup>(٩)</sup>. إلا ان الاهتمام تزايد فى بداية عصر النهضة بالتمهيد أو الاستهلال، ويعزو اعتقاد سبب هذا الاهتمام الى أن الكتاب بدأوا يعيدون النظر بكل عناصر البناء الفنى. وبدأت المسرحية تخضع للصناعة الفنية التي دأبت الثقافة يومذاك على الاهتمام بها.

### المسرحية الحديثة :

أما المسرحية الحديثة فقد مالت بشكل عام الى تبسيط التمهيد «فانصب الاهتمام على أقل الوسائل بهرجة وزخرفة فى نقل المعلومات اللازمة الى الجمهور»<sup>(١٠)</sup>.

فى دراما اللامعقول، جرى تغير جذرى على الاستهلال فيها، مثلما جرى تغيير شامل على عناصر البناء المسرحى القديم. فدراما

اللامعقول اختزلت الفكر والطرائق الفنية القديمة، فحاولت أن تبدلها بطرق فنية جديدة، لأن هدفهم تقديم رؤية جديدة للعالم، هي غير الرؤية العقلية السابقة. فسيطر الحلم على الواقع، والمخيلة الغريبة على مجريات الأحداث، وبرز الماضي شبحاً يحاكم الحاضر، وتقوّل الإنسان ضمن الأشياء، وبدأ محاصراً حتى من أفعاله، بل إن هذه الأفعال تتحول إلى أشكال مجسدة كما في العديد من مسرحيات اللامعقول، «كاميديا» و«في انتظار جودو» و«الأستاذ تاران» و«المغنية الصلحاء». فدrama اللامعقول «قصد بها في الدرجة الأولى أن تنقل صورة شعرية أو نمطاً معقداً من الصور الشعرية؛ وهي فوق هذا كله شكل شعري. فالفكر القصصي أو الاستطرادي يسير بنهج جدلي ومن ثم يجب أن يفضي إلى نتيجة أو رسالة ختامية، ومن هنا كان ديناميكياً ويسير طبقاً لخط محدد من التطور. أما الشعر فيهتم قبل كل شيء بنقل فكرته الأساسية أو بالجو أو بكيفية الوجود»<sup>(١١)</sup>.

هذا الجو، وهذه الكيفية الناقلة للوجود، هي الطريقة التي اعتمدها مسرح اللامعقول، فالشعر فيه ليس لغة، بل ثورة ضد أنماط اللغة المسرحية القديمة - لا ننسى أن ظهور اللامعقول كان مصاحباً لموجة الألسنية التي تعتمد اللغة أساساً في تحليلاتها - لذلك فمسرح اللامعقول لا منطقي لعالم لا منطقي، فبدأ وكأنه منطقي، إذ لا بداية ولا نهاية ولا وسط لأي حدث، بل فعل ديناميكي متوثب، إلى

الخلف والى الأمام. والاستهلال فى مثل هذا البناء لا معنى له، لأنه لا يعتمد حكاية أو قصة، أو بناءً عقلياً أو تأملاً صرفاً، وإنما هو تداخل شعرى فى كل الأجزاء، وكأنها لا أجزاء.

حقيقة أننا لم نفهم مسرح اللامعقول جيداً فى شرقنا العربى، لما توجه به من نقد سياسى فى أغلبه، إلا أنه ثورة حقيقية على النمطية التي غطت الثقافة الغربية، وما يؤخذ على مسرح اللامعقول هو الغاؤه الانسان الاجتماعى، ومهماته الفكرية والعالم المحيط بنا، وتخليه عن قضايا السلم والتنمية ومشكلات الفكر والاقتصاد، وتحوله إلى صرخة حادة بوجه الوجود كله. لكن هذه الظاهرة الفنية وهى تعايش فترة مضطربة، تخلخلت بنيتها بما يمكن عده استثماراً لاتجاهاته المحايدة مع الانسان.

وما دامت دراما اللامعقول هكذا، فالمشاهد قد ألغى أو حوَّص بما يقدم له. وليس من مشاهد يذهب ليرى قضية اجتماعية بقدر ما يرى تفكيراً إنسانيتيه. ومع ذلك كان يشاهد عروضها، وينقدها ويشترك فى إشاعتها.

### خصائص الاستهلال الجيد :

(١) مبدأ التشويق، وهو أحد أهم عناصر الاستهلال، وبالرغم من أنه مختلف من مسرحية لأخرى، ومن اتجاه فنى لاتجاه آخر، إلا أنه



« الحقيقة التي تضم العلاقة كلها بين المسرحية والجمهور ».

وعناصر التشويق أربعة هي:

أ - الاصغاء.

ب - حب الاستطلاع.

ج - الاحساس بالعطف أو بالنفور.

د - الترقب .

ولا يتم التشويق إلا بأن يلجأ الكاتب الى مخاطبة المشاعر القوية عند الجمهور.

(٢) مشكل المسرحية. وهو العنصر الثانى فى الاستهلال الناجح، والمشكل ينشأ من علاقة بين طرفين أ، ب، أو أكثر، وقد تتعدد أنواع الصراعات التي يثيرها هذا المشكل. «وظيفة الاستهلال هي تبيان المشكلة التي تعالجها المسرحية بشكل واضح سواء أكانت هذه المشكلة هي تحقيق غاية بعد صراع قوتين متعارضتين داخليتين أو خارجيتين أم نتيجة لعمل ما. (...) فالتمهيد يجب أن يثير أيضاً مشاعرنا نحو بعض الشخصيات الرئيسة فى المسرحية سواء أكانت هذه المشاعر خباً أو بغضاً» (١٢).

(٣) الايماء، وهو من الوظائف المهمة للاستهلال، ويقال عنه أيضاً الانذار بقرب وقوع شيء ما. ومحتواه ان يزرع الكاتب فى استهلاله بذوراً لى يومئ بها لاحقاً لأحداث ستقع، كما ان «وظيفة الايماء



تشمل تأكيد الافكار أو المفاهيم التي تشبه النبوءات والتي يؤكدھا تطور المسرحية»<sup>(١٣)</sup>.

وخلال تأريخ المسرح نجد الایماء فی كل أنواع المسرحیات الكلاسیكية والحديثة. «فالایماء مهما كان نوعه هو احدى الحیل التي يمكن أن تعطى لبناء المسرحية النامية أثر التماسك»<sup>(١٤)</sup>.

### المسرح العربی :

أما فی مسرحنا العربی، فالامر متشابه الي حد ما. مع المسرح العالمی، وان كان یختلف عنه بعض الشيء، وقارئ مسرحیات شوقي الشعرية، أو مسرحیات توفیق الحكيم لا یجد فیها للاستهلال ما یجده فی المسرح الاوروبی، ذلك لأن الكتاب العرب، لا یفرقون بین البداية والاستهلال، فمسرحية «عنترة» لشوقي نجد البداية فیها لیست إلا شکوى عنترة من الوحدة والشوق الى عیلة، وما یتحمله جراء ذلك... وبداية كهذه وان كانت من صلب الموضوع، إلا أنها لا تلخص موضوع المسرحية، وهو الصراع بین قیم البداوة و قیم الفروسية وان الشجاعة تفرض حقوقها حتی ولو كان صاحبها عبداً أسود.

إلا أن ذلك لا یقطع الصلة الحقيقية بین ابتداء الفعل وانتهائه، فالبداية ترتبط بما آل الیه مصیر العاشقین، وكيف انهما وحدا

بحبهما ما افته = بانل، لكني أقول ان البنية الحكائية كانت وراء السياق التركيبي لأية مسرحية عربية، وما البداية، إلا «كان ياما كان.. كان فى قديم الزمان..» وقد تحولت الى حوارات، ومناجاة ذاتية، وأقوال يقولها الراوى على أسمع الجمهور.

إن البناء العقلى الصارم المفردات، غالباً ما يحيل الكتابة الابداعية الى شروط للعلاقة بين الذهن والوقائع، وكاتبنا المسرحى بالذات، الذى اتخذ المحاوره ميداناً - على غير عادته الثقافية حينما عوض بالشعر عن كل الثقافة - جعل من عقله منقسماً بين المتحاورين، ووزع الحب على الجميع، حتى لم يعد من أحد يكره أو يحب، ولما وجد أن فن المحاوره يحتاج الى طريقة للقول لم يجد إلا أسلوبية السرد الحكائى، وهكذا بنى تركيبته الذهنية فى المسرح، حتى ولو كانت مسرحياته تحاكي أحدث موجات التجديد فى أوروبا، فالبداية ليست إلا البداية النثرية المعروفة، أما انها تصبح فناً استهلالياً كما عرفه الغربيون والشرقيون فتلك مسألة أخرى. لقد تشبع سعد الله ونوس وهو من الكتاب المجيدين بتراث الأمة الشعبى، وبأشكاله اليومية المألوفة، فنقل اليها طريقة الحكواتى فى المقاهى بأسلوبية معاصرة، «المملوك جابر» أو نقل الينا البرشتية فى التقديم مع منهجية تسجيلية فهى بقدر ما تنصب على تركيبة الفعل الدرامى. ومع ان ونوس يجيد التفاعل «حفلة سمر».. وكانت

محاولاته التجديدية لا تنصب علي الاستهلال الكامل بين حدثه ومستويات الواقع العربي، فان كتاباً من أمثال قاسم محمد، يوسف العاني، عادل كاظم في العراق، الفريد فرج، محود دياب، نعمان عاشور.. في مصر، قد وظفوا امكانية الحداثة في المسرح باتجاه اعادة الموازنة الى الانسان العربي من خلال ترسيخ كيانه ووجوده في مراحل تبدو انها موجهة سياسياً لزعزعته والغاءه. هذه المهمة السياسية والجذرية المحتوى، كانت تفرض ألوانا من التعامل مع الواقع الحاد والمتسارع الانهيار، حتى ان الفكرة الواحدة تجدها موزعة بين كتاب المشرق العربي ومغربه، وما المسرح الاحتفالي، أو مسرح الفرجة، أو مسرح القهوة، إلا مظاهر خارجية لفاعلية واحدة. في مسرحية قاسم محمد «بغداد الأزل بين الجد والهزل» يستخدم الراوى ليحكى لنا ما يدور في أسواق بغداد أيام زمان، وفي روايته هذه يلقي قاسم محمد البذرات الأولى لأفكار مسرحيته، فتحدث عن سوق الوفرة والفاقة، سوق العواطف والمواقف، سوق الحكايات الشعبية والأشعار، سوق العيارين والثوار وأزلام السلطة والعيون.

وفي مسرحية «المتنبى» لعادل كاظم، يبتدئها بالراوى أيضاً وقد توزع على عدة أصوات شعرية تقرأ للمتنبى شعره. ويركز المفتتح الذى يسبق العرض التشخيص للمتنبى علي قيمة المتنبى الانسان

والشاعر معاً :

ودع كل صوت غير صوتي فأئننى

أنا الطائر المحكى والآخر الصدى

وما المسرحية إلا تفسير وتجسيد لمعنى هذا البيت الجميل.

ويبدأ يوسف العاني مسرحيته الشهيرة «المفتاح» بدخول الراوى

ينبئ الجمهور ان لدينا «حكاية حلوة محناية» ثم يسرد باطار الأغنية

حكاية شعبية، هي حكاية البحث عن الأمل. وابتدئ الاستهلال لهذه

المسرحية، أى يسبقها منبئاً لنا عن الخطوط العريضة التى ستسير

المسرحية عليها.

وبمثل هذه البدايات الناضجة، ابتدأ الفن المسرحى عندنا يأخذ

طريقه نحو البناء الدرامى الناضج بعد ما كانت بدايات المسرحيات

عندنا، ليست الا مفتتح اعتيادى لا قيمة فكرية له ولا بناء.

## الهوامش

- ١ - فن الشعر. ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٣٣.
- ٢ - الشعر الاغريقي. عالم المعرفة ع ٧٧. د. أحمد عثمان ص ١٩٩.
- ٣ - شكسبير معاصرنا. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. تأليف يان كوت. منشورات دار الرشيد للنشر ص ١٥٣.
- ٤ - م.ن.
- ٥ - مسرحية عدو الشعب ص ٦.
- ٦ - مسرحية أعمدة المجتمع ص ٢٧.
- ٧ - مسرحية حورية البحر ص ٢٥.
- ٨ - فن المسرحية . فروب. ميليت وجيرالد ايدس بنتلي. ترجمة صدقي خطاب. منشورات دار الثقافة، بيروت من ص ٣٩٨ - ص ٤٠٧.
- ٩ - م.ن.
- ١٠ - م.ن.
- ١١ - دراما اللامعقول. مارتن اسلن. ترجمة صدقي الله خطاب، ص ١١.
- ١٢ - فن المسرحية ص ٨-٤.
- ١٣ - فن المسرحية ص ٤١٤.
- ١٤ - فن المسرحية ص ٤١٥.

## الاستهلال السردى فى الحكاية الشعبية

### ١ - « ألف ليلة وليلة » :

فى « ألف ليلة وليلة » استهلالان متميزان: الأول ما تبتدى به كل ليلة من الليالى، والثانى ما تبتدى به كل حكاية من حكايات الليالى. ولكل منهما قالب فنى متميز وخصوصية أسلوبية مختلفة. فالأول (أى الليالى) له صيغة سردية واحدة متكررة هى « قالت بلغنى أيها الملك السعيد أن...»، أما الثانى، استهلال الحكاية، فله قالب فنى متميز، وخصوصية أسلوبية مختلفة عن السابقة، هى « إعلم أيها الملك السعيد أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان...»، أو « وحكى أيها الملك السعيد أن...»، أو « ومما يحكى أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان...»، وهناك استهلالات أخرى لا تخرج عن هذه الثلاثة التى تتداخل مفرداتها. وما دام عدد الليالى أكثر من عدد الحكايات فإن استهلالات الليالى هى من وضع الراوى أو الكاتب.

\* استهلالات الحكاية الشعبية: يميل الاستهلال فى الحكاية الى التركيز المحدد بكلمات، وفى الأغلب جرى العرف الفنى أن يكرر

القاص بعض الكلمات مثل «كان ياما كان» أو غيرها. وتجسد هذه الاستهلالات وضعاً زمنياً متداخلاً بين الماضي، زمن الحكاية، والحاضر زمن روايتها. فعبرة سالف الأوان (أو سالف العصر والأوان، أو كان في قديم الزمان، أو يحكى أن... إلى آخره من الاستهلالات المتعارف عليها)، تحولت إلى سمة بنائية لها وقعها الخاص، فهي لا تقال عن قصة أو حكاية معاصرة، ولا تتحدث عن مجتمع معاش الآن ولا عن أحداث يمكن أن تتكرر بحرفيتها، لذلك بدا الماضي أكثر حضوراً من الحاضر، وظهر ثمة عمق فلسفى، فالأوائل هم صناع الحاضر، والانسان مهما أوتى من تجربة وخبرة، فأفكاره وأوضاعه محكومة بما مضى من الأيام. ولعل البعد الدينى، وقوة الكلمات المقدسة وعظمة الأفكار الأولى فى حياة البشرية هي وراء هذا التكرار الفاعل فى المخيلة والأسلوب. وعبرة «كان ياما كان» لا تعنى إلا الاستمرارية الحية فى الذاكرة والحياة، فقد يكون لأثر الفعل الناقص إمكانية التكملة المستمرة المصاغة من حياة الشعوب، وقد يوحى الفعل الناقص «كان» باستحالة احتواء فعل الحكى على شىء متكامل، لذلك يبقى الانسان مشدوداً إلى ما يكمل تجارب الأولين. وتحمل العبارة الاستهلالية الفعل الدائرى للسرد، فـ«كان يا ما كان» لا تبتدىء ببداية تاريخية معروفة، وانما تنفتح على زمن لا محدود. لذلك ينطلق السارد من نقطة لا ابتداء لها، قد تشترك

فى صياغتها عدة مجتمعات وعدة شعوب. وهكذا فنن الحكاية الشعبية فن عالمى النزعة، محلى الصورة، يتداخل فيها الفرد بالمجموع، وتنضح عبر مسارها قوة الصوت الجماعى فى التأليف. فى حين أن استهلالات الحكاية هى من النمط المؤلف والشعبى الذى لازم العديد من حكايات الشعوب.

\* استهلال الليالى: «قالت بلغنى أيها الملك السعيد أن...». وللتفصيل، فكل كلمة فى هذا الاستهلال لها موقع خاص من الليلة: «قالت»، وتعود الى الراوى قبل التدوين أو خلاله، أى هو ناقل الحكاية من المرحلة الشفوية الى المرحلة التدوينية حيث سجلها لنا وحافظ على كيانها. والراوى هو كل الرواة الشفويين الذين سبقوه. فهو الذى يقول أو يبتدىء بـ (قالت) ويقصد بذلك الراوية الأساس «شهر زاد». أما عبارة «بلغنى أيها الملك السعيد أن...» فهى تخص شهر زاد التى تروى لشهريار، الحكايات، و«بلغنى» هذه منفتحة على زمن قديم، أى الزمن الفعلى للسرد الحكائى، وهو زمن غائر فى الماضى. وشهر زاد تقص الآن حكاية الملك، أى أنها تسرد وتشارك فى فعل الحكى، وعليها أن تقنعه بما تقصه وتحكيه وإلا فالموت ينتظرها. ففعل الاقناع يوازى فعل الحياة وفعل اللاقتناع يوازى فعل الموت. لذلك تكون شهر زاد متحدية شهريار بالحكى المقنع. ومادامت الحياة هى هدف الليالى، فزمن الحكى هو الزمن المعاش بكل



تفاصيله. ولأنه زمن الدولة الإسلامية ومن حيوات الشعوب القريبة، ويضمنها وقائع ومعارك من التي حدثت كوقائع تأريخية معروفة. ثم يستمر فعل الحكى حتى يصلنا نحن، نقرأ الليالى الآن فنجد فيها بعضاً من قيم معاصرة، فنستثمرها فى مسرحية وفيلم وباليه وقصة ورواية ولوحة فنية وأنشودة فنية وأنشودة وتمثيلية، فاذا بزمن الحكى ما يزال مستمراً فنياً. ولذلك يمكن عدّ القراء المعاصرين لليالى رواة أيضاً.

أما «أن» التى ترد فى نهاية الاستهلال فهى دلالة على جسد الحكاية، وهى انتقاله وتقاطع فى بيت الحكاية أو نقلة تمكن الراوية من تقسيم جسد الحكاية الى مقطعات تلائم زمن الحكى. أما استهلال الحكاية «يحكى أيها الملك السعيد أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان...» فنجد فيه كل كلمة أو جملة قد اختصت بنوع من الحكى. وعبارة «يحكى أيها الملك السعيد أنه...» خاصة بشهر زاد، تقولها فى بداية كل حكاية، فهى الأساس الذى يولد الاستهلال الثانى المبتدئ بـ «بلغنى» والشخص المخاطب هو كل القراء وقد مثلهم الملك السعيد... وعبارة «كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان...» تشكل لازمة أسلوبية تجعل من فعل القص فعلاً كونياً شاملاً يجمع فى داخله أحداث شعوب عديدة، ويتصل مثل الاستهلال بالحكاية أكثر من الاستهلال السابق، فهو

المدخل الطبيعي لها لأنه يستخدم أفعالاً تقود السامع الى الماضي، وبالتالي يحوى كل فعل القص الداخلى تحت عباةته.

## ٢ - الحكاية الشعبية العربية :

تبتدى الحكاية الشعبية العراقية باستهلالات عدة منها: كان يا ما كان وعلى الله التكلان/ يحكى أنه كان فى قديم الزمان/ كان ما كان والله ينصر السلطان/ كان ما كان والله الاذعان/ كان فى قديم الزمان/ كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ يحكى أنه كان فى الأزمان الغابرة / قيل إنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ كان لرجل/ خرج الشواك يوماً/ خرج الاسكندر/ كان لصياد زوجة/ كان لملك راع يرعى له الغنم/ يحكى عن صديقين...

وعموماً، فاستهلال الحكاية الشعبية العراقية لا يختلف كثيراً عن استهلال الحكاية فى «ألف ليلة وليلة»، ولا عن استهلالات الحكايات الشعبية العربية إلا فى بعض المفردات المصرية بالنسبة للحكايات المصرية وبعض المفردات المحلية المؤدية بغرض ذاته لكل حكاية بالنسبة للحكايات السودانية. إلا أن جملة ملاحظات أسلوبية يمكن تسجيلها فى استهلال الحكاية الشعبية العراقية منها:

(١) ان الاستهلال لم يثبت على تركيبة واحدة وان كان يؤدي

المهمة ذاتها فى كل حكاية. فاختلاف الكلمات يعكس اختلافاً فى الأزمنة، مما يعنى تعدداً فى الرواة وفى أزمنة الحكى. كما لم يشهد أى استهلال ما هو متعارف عليه بالبسملة أو الصلاة والسلام على النبى أو أحد الأولياء.

(٢) تعكس بعض استهلالات الحكاية طابع الخضوع والاستكانة للسلطان من خلال الدعوة له بطول العمر، مما يعكس أن للاستهلال وظيفة اجتماعية أخرى هى غير الوظيفة البنائية فى الحكاية.

(٣) محاولة بعض الاستهلالات البقاء ضمن الزمن الماضى، أو أن ما سوف يأتى من فعل للحكى قديم جداً من خلال عبارتى «سابق العصر والأوان» و «الأزمان الغابرة»، موحياً بتأريخ قديم وان ما يروى الآن من الحكى للحدث ما هو الا تكرار للطريقة التى حدث فيها. ويعكس هذا الفهم الطابع الفلسفى لمفهوم فعل الحكى نفسه من أن العالم ثابت القيم وغير متغير، وأنه استقر منذ القدم على أفعال وأحداث، وما يروى الآن كان قد حدث قبل الآن. بل وكان ممتداً فى التاريخ مما يجعل السامع معتقداً أن التاريخ واحد، والقديم منه والحديث يلتقيان معاً فى الحوادث، والاستمرارية التى نعيشها تعنى الثبات على القيم القديمة، والابطال السابقين الذين تحكى عنهم الحكاية ليسوا إلا نماذج مختارة، مصطفىة، امتلكوا خبرة لا مثيل لها، وهم وان كانوا بشرا لكنهم ذوو صفات فوق

بشرية، لذلك لا يمكن تكرار تلك الأفعال، وما علينا الآن، الا أن نعيدها حكايات لنسير بها حياتنا المعاصرة.

(٤) وفي ضوء ذلك جاءت بعض استهلالات الحكاية مبتدئة بفعل مضارع (يحكى، يقال...) وهى قليلة موحية أن تداخل أفعال الحاضر مع الماضي يمكن أن يعطى ديمومة أسلوبية للحكاية.

(٥) ومن خلال تداخل الأفعال، تجرى تداخلات فكرية أخرى منها الدعوة لله وللسلطان معاً.. مما يعكس أن الحال الاجتماعية والسياسية قد فرضت أسلوبيتها على الاستهلال.

(٦) يلاحظ أن استهلالات الحكاية الشعبية العراقية قريبة فى بعض وجوها من استهلالات قصص الرؤيا التى ثبتها الدكتور عبد الاله أحمد فى كتابه «تشابه القصة العراقية»، وعدّها باكورة الوعى بالفن القصصى، وقصص الرؤيا تجمع بين المقامة والحكاية والمقالة الصحفية الوعظية. وكذلك اختص لها أسلوب معين وقربت استهلالاتها من استهلالات الحكاية ما لم تكن قد تولدت منها.

### ٣ - الاستهلال والوظائف :

سواء أكانت البداية الاستهلالية لحكاية من حكايات «ألف ليلة وليلة» أو لحكاية شعبية عراقية أو عربية، مختلفة فهى واحدة من حيث الوظيفة الفنية التى تؤدنها للحكاية.. ويكاد معظم الباحثين فى هذا

المجال يؤكدون على أن البداية الاستهلالية ليست الا مفتاحاً شعبياً لما يأتى من أحداث. وقد جرى العرف أن مثل هذه البداية لا تتلاءم إلا وفن الحكى الشفاهى، وأنها لازمت هذا النوع من الفن لملاءمته العقلية الشعبية المشبعة بالغيبية والمجهولية، واسناد كل الحوادث الى قدرية مرسومة. فالبداية اذن جزء من تركيبة لا شعورية وشعورية فى ان واحد لنوع من التفكير البدائى بالأشياء والمجتمع.

فالدكتورة نبيلة ابراهيم تؤكد أن البداية الاستهلالية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية. والوظائف التمهيدية ليست إلا البدايات الفعلية للحكاية<sup>(١)</sup>، تلك التى حددها «بروب» بمغادرة أحد أفراد الأسرة سكنه. والمغادرة هنا اما موت أو سفر أو ابعاد، أو رحيل مؤقت أو خروج مؤقت لقضاء عمل، أو اختلال توازن للوضع فيضطر البطل لأن يخرج لكى يعود التوازن الى حاله (..) هذه الوظيفة التمهيدية لا يمكنها أن تحدث الا بعد أن يهيا السامع لها، وتهيئة السامع لابد أن تكون باستهلال متكرر... ولذلك لم يدرس فلاديمير بروب الاستهلال فى أية حكاية من الحكايات التى تناولها وانما تجاوزها الى الوظائف معتقداً، أو هكذا يخیل الى، أن الاستهلال هذا من وضع الراوى أو السامع وليس من بنية الحكاية الأساس أو من الوظائف.

أما الدكتور عز الدين اسماعيل فيتحدث عن الاستهلال حديثاً أكثر نضجاً عندما يربطه بالنهاية. يقول: «فى كل القصص الشعبى

العالمى تؤدي بداية الحكاية ونهايتها (...) وظيفه فنية لها أهميتها من الناحيتين المعمارية والمعنوية (...) فعلى أساس البداية تتوالى الأحداث وتتراكم، ثم تأتي النهاية فتكون تتويجا لهذه الأحداث... وفيما يختص بالبداية فإن أبرز ظاهرة يمكن ملاحظتها هي ظاهر التعميم والتجهيل، والمقصود هو أن الحكاية الشعبية ذات الطابع الخرافى تتجنب تحديد الزمان والمكان اللذين يصنعان الإطار العام للأحداث<sup>(٢)</sup>.

ولك بعد ذلك أن تجد السبيل الى جسد الحكاية، ما اذا كان الاستهلال قد تداخل فى بنيتها أم لا .. ولنا فى هذا الصدد رأى هو ان استهلالات الحكاية بأنواعها وظيفه اجتماعية خاصة بالراوى والسامع بالعرف التقليدى لفن القص الشفوى أكثر منها صلة ببنية الحكاية كما هو شأن بقية الأنواع والفنون.

## الهوامش :

- ١ - قصصنا الشعبى: الدكتور نبيلة ابراهيم، دار العودة - بيروت.
- ٢ - القصص الشعبى فى السودان - دراسة فى قضية الحكاية ووظيفتها - دار الشئون الثقافية - بغداد.

## الفصل الثانى

### الاستهلال: البنية الغنائية والنص المركب فى الشعر الحديث

الحديث عن الشعر الحر ليس سهلاً، فهو من التعقيد والتنوع ما تعجز عنه أية دراسة نقدية، مهما كان منهجها أو محتواها. فكيف بنا ونحن نتناول عنصراً مهماً من قبل الشعراء، قبل النقاد، ألا وهو استهلال القصيدة الحديثة. ومع ذلك فمحاولتنا هذه لا تعدو أن تكون إلا بداية لنا قبل الشعر والشعراء. ونعنى بالبداية هنا، الكيفية التي نقرأ بها القصيدة الحديثة بعدما قصرت القراءات الأخرى عن استيعابها<sup>(١)</sup>.

والسؤال الابتدأ فى هذا الموضوع، هو: هل تطور استهلال القصيدة الحديثة عن استهلال القصيدة العمودية؟ أم انه تطور عن تلك، وعن فنون أخرى؟ والإجابة عن التساؤل تكمن فى النماذج التى سنختارها للتحليل. فى اعتقادنا ان الشعر من أكثر الفنون الأدبية



عرضة للتحويلات البنائية، كنوع مستقل له خصوصيته سواء أكان في القصيدة الغنائية، أم في القصيدة الدرامية، لكنه عندما يدخل في نوع آخر كالمسرحية أو الرواية يتلبس لبوس النوع الأصلي ثم يضيف من خصائصه عليه ويحمل في الوقت نفسه بعض خصائص النوع الآخر، وعليه فنحن لا نعالج هنا المسرح الشعري، وإنما نعالج الشعر بمعناه المحدد تعريفاً ونوعاً، كما نعتقد جازمين أن الاستهلال في القصيدة الحديثة تبادل المواقع مع خصائص أخرى داخل القصيدة، تبعاً للتقديم والتأخير، ولا يخضع الاستهلال هنا لتسلسل الفكرة زمنياً، وإنما يخضع للحظة الشعورية التي يرى الشاعر فيها الابتداء.

والدخول الي هذا الموضوع معقد، لا سيما وأن نظريات نقدية عديدة عالجت القصيدة الحديثة، وبخاصة الصورة ودور الكلمة الشعرية في اصفاء سمة الحداثة، وكيف أن الكلمة تحررت من المعنى القاموسى ومن الصياغة التقليدية، وكيف بنت علاقات جديدة مع الكلمات الأخرى، اختلفت بها عن العلاقات السابقة عندما كانت ضمن سياق البيت الواحد كما في الشعر العربى القديم، وكيف أنها شحنت بطاقة تعبيرية جديدة عندما تحولت على يد الرومانسيين إلى علاقة خارجية ونفسية فاحتوت التبادلات وحملتها كما لو انها تكشف عن علاقات دفيئة بين الإنسان ومحيطه.. وأخيراً كيف أصبحت في



الشعر العربى الحديث محوراً فاعلاً فى التفعيلة عندما اقترنت بالنبرة العالية والنبرة الهادئة، حتى أنها تحولت فى هذه الحال إلى صيغة مكانية للصوت، وضمن هذا السياق شجنت الكلمة بمعطيات العصر وثقافته وتحولاته العديدة، وقيم الشعر نفسه، فأصبحت مركزاً للصورة. وعموماً فللكلمة الشعرية الحديثة أكثر من معنى عندما يتخذها الشاعر مقياساً لأبعاد القيم الفكرية ومقياساً للترابط بين الكلام «فلكل كلمة مع صاحبها مقام» كما يقول البلاغيون العرب<sup>(٢)</sup>.

والكلمة فى الشعر الحديث، وبخاصة فى الاستهلال ما تزال تخضع لقوانين البلاغة القديمة للقصيدة الحديثة، فهي وإن كانت ترتبط بخصائص مختلفة عن أية كلمة فى متن القصيدة، فهي أولاً، الكلمة المطلع، وغالباً ما تشحن بمناخ القصيدة كلها. وهى ثانياً قيمة بلاغية كبرى، لأنها تمهد لما يأتى بعدها من كلام، وهى ثالثاً، ترتبط بعلاقات متعددة تسمح لأن تنزلق منها الفكرة إلى ما يأتى بعدها الذى بدوره سينفتح على فكرة أخرى دون أن يحدث خللاً ما فى السياق الشعورى للقارئ، وهو ما يسميه البلاغيون العرب بحسن التخلص، وهى رابعاً أن تكون «فصيحة حاملة لمعان تشف عن الظهور والإبانة، وهى خامساً سهولة اللفظ واضحة المعنى، جيدة السبك، متلائمة الحروف، غير مستكرهة فى السمع، ولا متكلفة فى

النطق، ولا مما نبذته العرب وعدلت عن ألفاظه البلغاء، وليست غريبة أو مخالفة ومتنافرة»<sup>(٢)</sup> ، فكلام القزويني هذا نجده أكثر ملاءمة لما نريده بالقصيدة الحديثة.

هذا ما اتفقت عليه البلاغة العربية بشأن الكلمة واللفظة، ولكن هل بقي منه الكثير للكلمة في الشعر الحديث لا سيما بعد أن تجاوز تأثيره بالشعر الأوربي الحد الذي تسمح البلاغة العربية به؟ لا شك ان الكلمة الشعرية اليوم هي غيرها بالأمس، فقد شحنت الكلمة الحديثة بمعاشية الواقع الاجتماعي والشعبي وعكست حالات يومية ومألوفة، وحولت النادر من الحياة الي مشاع معروف.. والمعاشية التي نقصدها هنا ليست النثر، وإنما الشعبية بالمعنى المستقبلي لهذه الكلمة. وبذلك لم تعد الكلمة الشعرية اليوم تقاس بمقاييس الأمس دائماً، بل ولدت مقاييسها الحديثة، وشرعت مواقعها الجديدة بمشروعية التطور، فدخلت مواقع، خاصة بعد بروز التيار الرومانسي في الشعر، ما كانت لتدخلها لو اقتصر هذا التيار علي الجنس فقط . لقد أضفى العصر من صفاته المتجددة على المفردة شحنات من التخيل والايماء والرمز والغرابية والغموض، والعمق الدلالي، والترابط المعرفي مع غيرها في النص وفي خارج النص، فما كان منها الا أن حملت هذه المستجدات علي ما قاله البلاغيون العرب، لتظهر لنا كياناً مشبعاً بروح الشعر الكلى لتلقى علي الشاعر مسئولية مضاعفة

لم يألّفها شاعر العمود يوماً. كما أن بنية القصيدة الحديثة، التي استعارت بعض حروف هذه البنية من أشعار العالم وأفكاره، ومن تطورات الأجناس الأدبية وتفرعاتها، ومن خصوصية التجربة للشاعر والمجتمع والتراث، أصبحت بنية مركبة، ومعقدة، تتداخل فيها الاستعارة بالمجاز، الرمز بالواقع، الفردية بالاجتماعية، الواقعية بالسحر، الواقع التاريخي بالميثولوجيا، التجربة الشخصية بالتجربة العالمية، فأصبح صوت الشاعر عاماً بالرغم من أنه محلى الكلام والصورة. يقول أوستن وارين ورينيه ويلك في كتابهما «نظرية الأدب» «إن معنى الشعر يعتمد على السياق: فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل حالة من المترادفات والمتجانسات» والكلمات لا تكتفى بأن يكون لها معنى في شعرنا الحديث، وحيث الاختلاط بالمدارس والأنواع الأدبية والاجناس هو السمة الغالبة، يصبح من الصعوبة التعامل مع الاستهلال بمعزل عن هذه الظاهرة، ومع ذلك نحاول هنا أن ندرس:

#### ١ - استهلالات القصيدة الغنائية.

#### ٢ - استهلالات القصيدة المركبة - الدرمية

فقط بل تثير معاني تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق - أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها.<sup>(٤)</sup> فالكلمة لها قوة مهيمنة في الشعر الحديث، وتمتلك قدرة إشعاع تضيء بها بقية الكلمات

الأضعف منها. والاستهلال جملة كلمات، أو كلمة واحدة لها من القوة ما لا يوجد لغيرها، وتتحدى قوتها أية نوايا تجريبية للشاعر، أى لا يتعلق وجودها برغبات أو نيات خارجية للقصيدة كأن تكون القصيدة تعبيراً عن حال، أو محاكاة لفعل، أو قولاً فى مناسبة، أو تعويضاً عن خطابة ما، فالاستهلال فى مثل هذه المواقع والاعراض يتخلى عن فعل وقوة الكلمة فيه وينسحب إلى فعل خارجى، قصصى أو انطباعى، حسى أو مباشر. فالكلمة فى الاستهلال هى: الفعل الخلاق للروح الخالص حسب مفهومات هيغل، أو هى الفعل الخلاق للواقع الاجتماعى حسب مفهومات الواقعية الاشتراكية، وفى كلتا الحالين، تصبح للكلمة إيقاعاتها الخاصة وإيحائيتها الآتية بفعل حركاتها الخالصة حسب مفهومات مالا رمية فى الشعر.

فى ضوء ما سبق لا نتعامل مع الاستهلال إلا بوصفه وحدة بنائية متكاملة سواء أكان حجمه كلمة واحدة أم أبياتاً عديدة، فالشاعر الجيد هو من يجيد الاستهلال المركز حتى ولو كان يكتب مسرحية شعرية.

وتسهيلاً للبحث نوزع القصيدة الغنائية على ثلاثة محاور رئيسية:

١ - القصيدة الغنائية - الذاتية، والتي تعتمد الذات - أنا

الشاعر -

٢ - الاستهلالات البنائية للقصيدة الغنائية

٢ - الاستهلاكات البنائية للقصيدة المركبة - الدرامية

محوراً لها، وإن لم تغفل الموضوع كلياً.

٢ - القصيدة الغنائية - الذاتية الموضوعية، والتي تعتمد أنا

الشاعر والموضوع علي حد سواء من التجربة. فهي توازن بين

عالمى الداخل والخارج، الذات والموضوع، التجربة والعالم.

٣ - القصيدة الغنائية - الموضوعية، والتي تعتمد الخارج

كوحدة وقد اغتنت بالتأريخ، بالأسطورة، بالسياسة، بالأفكار

الإنسانية دون أن تلغى كلياً دور - أنا الشاعر - ولكن بحدود دون

الفنان الخالق.

الدافع النقدي وراء هذا التوزيع هو العزل بين أنواع القصائد

التي يقال عنها غنائية، فبعض الغنائيات ذاتية بحت، وأخرى تزوج

بين الذات والموضوع، والثالثة موضوعية بحت، ويعنى هذا ابعاد

التهمة النقدية الساذجة التي تقول بأن الشعر الغنائى كله ذاتى، وأنه

لا يعايش مستويات الواقع ولا يعالج مشكلات اجتماعية.

## ١ - استهلال القصيدة الغنائية - الذاتية :

تتميز هذه القصائد، بكثافة أسلوبية مركزة، وبوضوح، وبشيء

من الإبهام، أو التجربة الفائرة، ليس لها ماضٍ كبير، ولا أفق

مستقبلى لأنها لا تحيا خارج حدود الذات وخصوصياتها. فى شعرنا

العراقي كثير من هذا اللون لاقتراابه من البوح، والتلميح، والكثافة، وقد اقترب أحياناً كثيرة من معنى البيت الواحد في القصيدة التقليدية. وخارج التأويل النقدي لا نجده الا تجربة حقيقية تمتلك صدقها وقد انتالت علي الورق في لحظة زمنية تأملية. فالقصائد هذه لا تحتاج الى فترة تأمل طويلة، ولا الى نعمل في بنائها. كل ما فيها في لحظتها المتوهجة وما على الشاعر إلا أن يمسك هذا الوهج ليديمهو غالباً ما تكون استهلالات هذه القصائد كلمة واحدة أو بيتاً واحداً.

النموذج:

قصيدة «وصية» للشاعر سامي مهدي<sup>(٥)</sup>

لست أدري متى ضعت أو كيف،

لكنني موقن انني لن أعود

فأعينوا أبي حين تبيض عيناه

واحتملوا حزنه

فهو بين اثنتين:

فأما التشبث بالوهم

أو أنه لا يريد.

لست أدري

## الاستهلال :

وجريا على منهجيتنا فى دراسة الاستهلال والتي تعتمد على:

١ - اعتبار الاستهلال نتيجة جدلية لمفردات القصيدة وصورها.

لذلك فـ (لست أدري) هى استهلال القصيدة ومتولدة من:

- ضعت أو كيف

- لن أعود

- تبيض عيناها

- لا يريد

- بين اثنتين

ودراسة كل كلمة من هذه الكلمات نجدها حاملة لـ (لست أدري)، ويلاحظ القارئ ان مبدأ الاحتمالية - بين بين - قائم ضمناً، وان لها طرفين طرفها الأول أنا الشاعر حيث يصبح ما سيأتى بعد ضياعه مؤكداً بما عرفه هو عن أصدقائه أو معارفه، وطرفها الثانى، هو أن الذين سيأتون للعناية بوالده، غير كفويين بتجربة الشاعر، لأنهم لم يأتوه إلا بعد أن ضاع الابن. لذلك تولد هذه الاحتمالية المبوثة داخل مفردات القصيدة استهلالها (لست أدري).

٢ - نعتبر مفردات الاستهلال (لست أدري) قادرة على مد

خيوطها المعنوية والدلالية داخل القصيدة، فقد لا يضيع الشاعر، ولا تبيض عينا الأب. وعتدئذ ليس من مبرر منطقي لوجود الآخرين.

ووفق هذه الاحتمالية والتي يولدها الاستهلال لدى القارئ، ان  
الشاعر ينكر ضمناً عدم وقوع الحدث، وإن وقع فهو موقن انه لن  
يأتى والده أحد. (فلمست أدري) جدلية زمنية، تزاوج الماضى  
بالمستقبل، بعد ما يكون الحاضر هو الموضح والفاعل لهما.

## ٢ - القصيدة الغنائية - الذاتية الموضوعية<sup>(٦)</sup>.

قصيدة «غداً هنا» للشاعر بلند الحيدري

غداً

هنا

فى هذه اللفة من أرضنا

سيسأل التاريخ عنى

أنا

عن ذلك المقطع من عصرنا

عن غرف ما مر فيها السنا

لكننا

كنا

وكان السنا

فيما

ينبع من صمت ليالينا

من رنة القيد بأيدينا



من حد جدران توارينا

تشدنى

تبعدى

عن قصة يسردها .. إبني

عن زهرة تذبل فى بيتى .

وأعين يرعبها موثى

وعن يد

مثل يدى

معروقة ترسم فى الصمت

مدّ ذراعين

لفجر الغد

\*\*\*

\*\*\*

\*\*\*

غداً

هنا سيسأل التاريخ عنى

أنا

عن بيتنا الغارق فى الظلمه

ودربنا الموحش كالنقمه

عن أهله  
تغور في بسمه  
عن أرجل تركض...  
عن أمه  
تذوب ...  
تلتحف الدرب  
حافيه الرجلين  
مبتوره الكفين  
لا شيء في عيونها الا الغد المنطفئ  
العينين  
وأنت يا حكاية الذنوب  
غداً  
هنا  
يلعنك العصر وفي القمه  
سيكتب التاريخ عنى  
أنا  
عن خضره جاءت بها غيمه  
★ الاستهلال  
غداً

هنا

فى هذه اللفته من أرضنا

سيسأل التاريخ عنى

أنا...

تتركز الفكرة الكلية للقصيدة فى أربع كلمات وردت فى الاستهلال  
وهى (غداً - أرضنا - التاريخ - أنا)، والكلمات الأربع تتوزع على  
محورين أساسيين: المحور الأول زمانى (غداً - التاريخ). المستقبل  
والماضى، أما الحاضر فموجود بينهما وقد أعلن عنه بـ (هنا فى  
هذه اللفته) والمحور الثانى مكانى (أرضنا - أنا) وقد احتوى ضمناً  
الحاضر ذاته... هنا فى هذه اللفته)، وقد أشفعت بالسؤال عن (ى)

غداً ← التاريخ هنا فى هذه اللفته

أرضنا ← أنا ... سيسأل عنى

ولقراءة الاستهلال قراءة منهجية وفق الخطوات الثلاث علينا تتبع  
ما يأتى:

أ - ان محتوى القصيدة وفنها هما اللذان ولدا مفردات

الاستهلال

★ كلمة : غداً نجدها متولدة من :

- لفجر الغد

- لا شىء فى عينيها إلا الغد المنطفىء

- عن خضرة جاءت بها غيمه

★ وكلمة: أرضنا تولدت من :

- عن غرفه ما مر بها السنه

- من حد جدران توارينا

- عن زهره تذبل فى بيتى

- ودرينا الموحش فى الظلمه

- تلتحف الدرب،

- عن بيتنا الغارق فى الظلمه

★ وكلمة التأريخ تولدت من :

- عن ذلك المقطع من عصرنا

- ينبع من صمت ليالينا

- من رنّه القيد بأيدينا

- عن يد مثل يدي

- عن أرجل تركض

- عن آهة

- تذوب - حافيه الرجلين

- مبتورة الكفين،

أما كلمة «أنا» فقد تشربت كل مفردات القصيدة، إما ضمائر أو

فاعلاً.

ب - امتداد مفردات الاستهلال الأساسية داخل النص كخيوط  
السدى فمفردة (الغد) نجدها فجراً (لفجر الغد) ليلاً إلا مستقبل  
(الغد المنطفي) ومن خلال التناقض بين (الفجر - الليل) تولد  
(الخضرة)، فالغد أخضر لقوة الفجر على المنطفي،  
ومفردة (أرضنا) نجدها (غرفة ما مربها السنا - جدران -  
زهرة تذبل في بيتي - البيت الغارق - الدرب الموحش وقد غطي  
الجميع بالظلمة).

ومفردة (أنا) نجدها محوراً لكل الصور القديمة، وفاعلا ومحركا  
لكل أبعاد القصيدة، فهي إذن تولد محتوى القصيدة وتربط هذا  
المحتوى بها وحدها، وبفاعليتها وبالدور المناط بها، ولذلك تعد هذه  
القصيدة غنائية ذاتية وموضوعية لأن الأنا مسئولة عن الأرض -  
التأريخ - المستقبل.. إلخ وأنها ستسأل عن هذا كله ولذلك  
فالاستهلال لا يبدو ملحقاً أو مقحماً بل هو موجود داخل بنية  
القصيدة وقد ولد الصور الأساس لها.

### ج - الاستهلال باعتباره بنية مغلقة..

(غداً، هنا، في هذه اللفتة من أرضنا، سيسأل التأريخ عني، أنا)  
(الغد والتأريخ هما اللذان يحيطان ب الأرض - الأنا)، فإذا كان الغد  
مستقبلاً، فالتأريخ ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وإذا كان التأريخ هو

الذى يسأل عن «الأنا» فالارض هى الشاهدة التى تحمل فعل الأنا.  
وخلصه الموقف ان الاستهلال مكثف ببنية، مؤكدة لمعناه حاملةً  
تساوياً منفتحاً على القصيدة كلها.

تمد الغنائية الذاتية الموضوعية القصيدة كلها بقوة العقل  
وسيطرته. انك لا تلمس إلا الصدق وقد امتدت تجربته فى التأريخ،  
ولا تشعر ان الشاعر يقول لك ما يخالف فكرك، أو يناقض مألوف  
الحال، هى اذن لغة «الأنا» المثقلة، المتمركزة، التى تصبح فى  
حالات «نحن» وفى حالات أخرى «المجتمع» وتتحول قضيتها الذاتية  
إلى قضايا اجتماعية ولم لا، فالتأريخ أحياناً لا يرى إلا من خلال  
عينى ذات فاعلة مركزية، فتعميم التجربة يعنى احتواء الروح القومى  
وروح الماضى وكذا الخصائص الفنية، فتوسع بذلك من رقعة أفعالها  
لتشمل بها أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة.

ومثل هذا النوع من الغنائيات هو الذى يسود معظم تجارب  
شعرنا الحديث. لاحظ ما يقوله الشاعر سامى مهدى فى «الخطأ»  
مثلاً:

هى ذى ساعة المسغبة

فاتركونى لنفسى لأسألها أين أخطأت:

أم أنا أخطأت فى التجربة؟.

واقراً الاستهلال ثانياً فتجده مركزاً فى «الساعة - النفس -

الدرس - التجربة» وقد غلفت كل الكلمات بـ «الخطأ»، فكانت الأنا ضميراً للوقاية (اتركونى) ومؤكداً «نفسى». وفاعلاً لا أخطاءت. والدرس هو تلقين من قبل الآخر فالخطأ فيه محتمل، أما التجربة فهي الفعل الذاتى، والخطأ فيها غير محتمل، لذلك لا تجد الاستهلال إلا تأكيداً لفاعلية الذات وقد أشبعت بموضوعيتها.

يستهل الشاعر عبد الرحمن طهمازى قصيدة «المنازل».

سأخذش للنهر ليلاً

وللبحر باباً

وأصلح وجهى لعمرى.

فلا تجد فى الاستهلال إلا فاعلية «الأنا» وغنائيتها الموشاة ببعد تأريخى، لاحظ ان كل الضمائر هى «أنا».

وخلاصة الأمر، ان الغنائية الذاتية الموضوعية اذا ما اعتمدت تجارب «الأنا» وحدها تجد هذه «الأنا» موزعة على مراتب الموضوع.

- أنا الماضى التى تصبح عوضاً عن التراث.

- أنا المستقبل التى تعمم تجربتها الحالية كمنطلق فكرى لما سيأتى.

- أنا الحاضر وهى غالباً ما تكون محصورة بالفعل المكانى -  
البيتى - السياسى - الأسرى.

وفى ضوء هذا التوزيع يزداد فى القصيدة القلق / الخوف .

وتكثر الصور، عافية / الحلمية، ويتكثف الأسلوب وتكثر الاستعارات، ويصبح ما يحيط الشاعر من واقع وبيئة وخصوصيات هي المفردات التي تكون معنى ومبنى القصيدة.

إلا أن خطر الغنائية الذاتية الموضوعية يكمن في طبيعتها، فإذا لم يحسن الشاعر ضبط مشاعره وأفكاره ويضعها في بوتقة المجتمع الكلية سقطت القصيدة في النثرية والتقريرية. ولذلك يحتاج الموقف من الشاعر الى العزل بين نثر الحياة وشعرها، بين أفقية التجربة وركائزها التراثية والتأريخية. ولذلك غالباً ما تضع وتختفي الصراعات الاجتماعية الكبيرة: المحلية والعالمية عن مثل هذه الغنائية، وتختصر حدثها وبنيتها على موضوعات الأسرة والبيوت والآباء والأصدقاء ومألوف الحياة اليومية ونواذرها، وقلة من الشعراء من استطاعوا النهوض بنثرية الحياة الى مصاف الشعر الكوني الاجتماعي.

انطلقت القصيدة الغنائية - الذاتية / الموضوعية، من إसार التقليد الفج إلى الحياة، فدخلت ميادين السياسة والمجتمع والثقافة، وحاكت عبر تطورها، فنون المسرح والرواية، وحاولت على يد كتابها المجيدين أن تكون الصوت الأكثر سعة في استيعاب مراحل المجتمع العربي. لم يكن الشاعر فيها إلا بطلاً، ولم تكن التجارب التي مر بها إلا الاحداث الدورية للقصيدة، فرؤى المجتمع عبر هاتين



العينين: عين الحدث الموضوعي وعين الشاعر المجرب. ولذلك عمّت هذه القصيدة معظم شعرنا العربي الحديث عندما تحول الشاعر من مجرد قوأل يتلو ما ينفعل به الى صوت جماعي له موقف السياسة وموقف الثورة. فكثرت في شعرنا الشاعر - الأنا - وقلّ فيه البطل الآخر، كما كان يوم بدأت القصيدة تتحرر من إيسار تقليدية وزنية وإيقاعية لتدخل مجالات المجتمع والنفس والأفكار.

في شعرنا نماذج كثيرة من هذه الاستهلالات الجيدة.

يستهل الشاعر خالد علي مصطفى قصيدته «ملك الجوع»:

« ... فوقفت على حافة البحر أنظر:

هذي قرانا على ساحة الماء

تطفو، وأطفالنا

يلعبون مع الموج في حل من محار

( القرى الفلسطينية - أنا الشاعر). هنا محور الاستهلال، وهنا

بيت القصيدة في كل التجربة.

ويستهل الشاعر ياسين طه حافظ قصيدته «التجربة المزدوجة»

بقوله:

الطرق فوق الباب، فوق زجاج نافذتي

في حجرة الروح التي هجرها المحتلُّ

من وحلٍ وصافرات.

« التداخل بين عالمي القصيدة: الخارجى والداخلى: الباب والروح، هو المجال الذى يترك فيه الشاعر الحديث، فيرسم الشاعر لنا عبر هذا التداخل لوحة مزبوجة الايقاع: هناك حيث الخارج معلماً بشواهد الحية، وهنا حيث الداخل مليئ بروح قلق، ويستهل الشاعر حميد سعيد قصيدته «اختصار المسار الأول» بقوله:

إن لم تحمل أسماء الآتين سيحكمك العصر،  
ضيقاً بين يدي الموت فقير.

المزاوجة بين «أنت» التى هى «أنا» والعصر الذى هو الزمنية هى محور القصيدة، ومن داخلهما تتوضح قيمة التأريخ والتجربة، فى شعرنا العربى الكثير من هذه النم - ، بله ان الشعر العربى الحديث لم يعرف طريقه الى الحداثة إلا : ر . دخل الذات والموضوع فى لحظة احتدام حضارى ومسؤولية تاريخية حتمت على الشاعر أن يكون راوياً لفئة اجتماعية واسعة، وان يجعل من صوته المفرد، صوتاً جماعياً يضمن خطابه الشعري مواقف وأفكار هذه الفئة، ومطالبها. وغالباً ما تجرى المقارنة فى دراسة تأريخ الأدب بين معطيات المرحلة الثقافية، ومعطياتها الاجتماعية والسياسية، وغالباً ما تخفق مثل هذه المقارنة بحجة ان الابداع قد يتقدم وقد يتأخر لأنه لا يمتلك إلا شروطه الذاتية فى الظهور، والأمر بعد المعاينة النقدية،

يبدو أعقد من ذلك بكثير، فالابداع قد لا يتأخر دائماً، وانما يستشرف قيم المستقبل وآفاقه، وقد يأتي مثل هذا الاستشراف بلهجة أو قصيدة، أو مناخ كامل لديوان وعندئذ لا تبدو مثل هذه البدايات التي هي استهلالات فكرية استشرافية لواقع سيأتي، خارجية أو طارئة أو مقحمة، وانما تأتي دليلاً وعى بالظروف الموضوعية، واستكناه كامل لقيم المجتمع الكامنة. فالذات في مثل هذه الغنائية، ليست ذاتاً مفردة، وانما ذاتاً تضيف على الموضوع حقيقتها فتجعل منه موضوعها الخاص. إن صلابة الواقع الخارجى وصرامته المشهدية تتطلب من الشاعر أن يتخلى عن رغباته الصغيرة، ليوظف مطلقات وكليات هذا الواقع.

وهكذا تبدو العلاقة بين الشاعر وموضوعه علاقة إضافة لا تضاد، وعلاقة ازاحة لما هو سلبى، لا علاقة ايجاب مطلق.

أما الموضوع، فهو الآخر يضيف من صرامته وخارجيته حقائقه الموضوعية على الشاعر، فيفرض عليه لونا من التعامل البصرى والفكرى والشمولية، لتصبح علاقة الشاعر به علاقة توثيق، فلا ينكشف الموضوع الخارجى الا لذات على درجة من التوازن الفكرى معه، وليس كل ذات مجرية بل الذات المحملة بحس انسانى، وخلال هذه العلاقة الجدلية، تتضح أبعاد القصيدة الغنائية، فتشمل موضوعات وأفكاراً وتجارب محلية - عالمية فى آن واحد.

هاتان العلاقتان تندمجان معاً فى صور مشوبة بذهنية متألفة  
وبأخيلة محلية واقعية. وقد تتركزان فى استهلال قصير أو من عدة  
أبيات لكنها أميل الى الاستهلال المكثف، وغالباً ما تكون الصورة  
محصورة وقد شملت بعداً تأريخياً أو تراثياً مع تطلع مستقبلى  
واضح.

نقرأ استهلال قصيدة البياتى «أولد واحترق بحبى» فنجده أفضل  
استهلال يمثل القصيدة الغنائية الذاتية - الموضوعية.  
« تستيقظ «لارا» فى ذاكرتى: قطاً  
تترياً، يتربص بى، يتمطى، يتثائب،  
يخدش وجهى المحموم ويحرمنى النوم»

ففيه توازن جدلى بين الأنا والآخر، وعندما يتخذ الأنا صورة  
الشاعر فالآخر يتعدد (لارا، الحضارة، والتأريخ) وتصبح الذكرة لدى  
الأنا ذهنية. تتحول أمكنة لارا الى استقراء لتعديتها وتنوع أزمنتها  
فتمتد من عمق الحضارة العربية الإسلامية إلى الوقت الحاضر.  
ومن القصائد الجيدة على مثل هذا الاستهلال، قصيدة سامى  
مهدى «سعادة عوليس»:

« يصحو صباحاً مثقلاً بدخان أمس مر يسعل  
سعلتين، وينفض التعب القديم، ويدعك العينين  
يمسح ما تجمع من كلال فيهما، ويرى الى

الأشجار، والضوء المذهب في ذارها»..

وتكاد تكون معظم قصائد حسب الشيخ جعفر، وبخاصة الرباعيات ضمن هذا النوع من الغنائيات، حيث تتوازن فيها الأنا، مع الموضوع الى درجة احتواء الاثنين لتأريخ واحد. وقد يتركز استهلال هذه القصائد في جملة واحدة: فاستهلال أولد وأحترق بحبى يمكن أن يكون (تستيقظ «لارا» فى ذاكرتى) لاحتواء هذه الجملة على تصاهر الأنا والآخر. واستهلال «سعادة عوليس» يكون (يصحو صباحاً مثقلاً بدخان أمس مر) والضمير هو : أنا الشاعر أو (الدخان، التراكم الزمنى) الذى يكون الآخر مادة له. ويلاحظ على استهلال هذه القصائد: إثقالتها بالزمان، وبالمكان، وبالديمومة، حيث الشاعر لا يبتدىء مع حدث بكر، بل مع حال تراكمت الأحداث فيها ووصلت الى حد التفجر، فاستيقاظ لارا أو دخان أمس ليس إلا الوضع المتفجر لتراكم - ذاتى موضوعى.

### ٣ - القصيدة الغنائية - الموضوعية

فى هذا اللون من القصائد الغنائية يبلغ الشاعر فيها مرتبة الخلق الفنى المتكامل فهو لا يستعير من الذات إلا موقعها العمومى، كأي ذات مراقبة فاعلة فى مجتمع واسع، وليس ثمة عواطف صغيرة أو انفعالات آنية كما لا يركن الشاعر الى أية تجربة، الا التجربة

المختبرة تاريخياً. ولا يتعامل مع أى واقع إلا الواقع المجرب  
المعاش بصدق. فاحتوت هذه الغنائيات بعداً سياسياً تارة، وبعداً  
أسطورياً شعبياً تارة أخرى وبعداً نفسياً وإنسانياً تارة ثالثة.

#### النموذج قصيدة

«هواجس عيسى بن الأزرق فى الطريق إلى الاشغال الشاقة»

للشاعر محمود البريكان<sup>(٧)</sup>

#### الاستهلال

يصطخب القطار فى طريقه الطويل فى

نفق الظلمة نحو مطلع النهار وددت لو

يموت عنها ذاك النهار وددت لو ينحرف

القطار - عن دربه المشؤوم...

يتولد الاستهلال عبر تراكم صوره فى القصيدة، فهو خلاصة  
مركزة لحالات وأفعال وصور وزعها الشاعر على أجواء القصيدة،  
كلها، لذلك فكل كلمة من كلمات الاستهلال نتاج لكلمات أخرى.

ونلاحظ ان الكلمات - الصور الأساسية فى الاستهلال هى  
(القطار - الطريق الطويل - الظلمة - النهار). ومع هذه الكلمات -  
الصور تتولد صور أخرى: فالقطار ينحرف، والطريق مشؤوم،  
والظلمة موت، أما النهار فلا صفة ملحقه له.. كلمة مفردة، وحال  
مؤجلة.

ويتمحور الاستهلال حول محورين: المحور الأول مكاني (القطار - الطريق)، والمحور الثاني زماني (الظلمة - النهار)، فالقصيدة موضوعية متكاملة، لا أثر للذات فيها ولا للأنا، أما (عيسى بن الأزرق) فهو وإن كان شخصاً ماضياً، أو تراثاً، أو فكرة، فهو ليس الاقناع الشاعر، ليس أنا أو واحد منا، إنه النكرة الكائنة في أعماق التاريخ، وقد تحولت الى صورة مطلقة، فاعلة، احتوت في تجربتها المروية (الآن) فاعلية المكان والزمان المطلقين.

ولدت مفردات القصيدة كلمات الاستهلال الأساسية.

★ فالقطار نجده في :

- المعدن الصلب - الخشب البارد

- الاكتئاب الثقيل

- النظر والنافذة

- المحطات - البراري

- الصعود - التلويح

- حشد من الظلال

- البيت

- الحلم - الجديد

- منظر الصخور

- القفر - الفضاء - الغبار - الوهج المحرق

– ... الخ من الصور المولدة

★ والطريق .. يتولد من

– البيع والشراء – السكون.

– الأهل والبنين – المستقبلين آخر الطريق.

– ساعة فساعة.

– البرارى – القفار – النجوم – الرمال – الرياح – الأجواء.

– الأشباح – الأشخاص – الذكريات.

– الحلم الغريب.

– الزهور – العبور – البيت – الحديقة

... الخ من الصور

★ أما الظلمة فتولدت من:

– الحلم المألوف.

– هبوط العالم باكتتابه الثقيل

– الانتظار

– الليل والقفار

– النظر فى وجوم

– الأشباح

– الصمت الكئيب

– النظر فى البعيد



– الانشداد الى الموت

– الأوهام

– الحذر من السنين

– الأفق الحزين

– القفر – الكلاب . الغبار – السدود – القبور. العذاب

– انطواء السنون

– هلاك الشيوخ – المرض – البكاء.

– هرم الأشجار – هدم الدور

– اختفاء الأصوات – الحذر من السنين

– العماء . ثقل الأغلال – السجن – الحداد – الأنف الحزين

– الكلب المقاد – الكبول – المجرمين

– ... الخ من صور الظلام.

\* أما النهار فتجده منحسراً، قليل الحضور، هو الصورة  
المضادة للظلمة. والنهار فى القصيدة مؤجل، أو هو الفكرة  
المناضلة، لا يظهر فى القصيدة إلا مناقضاً، لصور الظلمة، وبالذات  
فى قسمها الثانى فتولده:

– الأغنيات

– الحنين الى الربيع

– الحب والزواج – فرح الحياة – المعرض الجميل. الزهور

- الأمل البعيد  
- الضحك - الصحة - الشباب  
- الصباح - الأطفال - الغناء - الصغار . الشوارع الحمر  
- الألوان - الرسوم - التوهج - الكتب ، الأم التي تلد الأحرار  
... الخ من صور الأمل.  
إلا أن كل مفردات النهار مكبلة بالقيد محددة بالقطار ومساقة  
الى المشنقة. لذلك فالنهار مؤجل. فنجده يقول فى آخر القصيدة:  
أربع ساعات وسوف يشرق. النهار  
-إلا على قلبى  
تراكم الغبار  
والحارس النجاس فى صمت الى جنبى  
يخلق فى فضاظة نافذة القطار  
على أن أنام، لا أحب أن أطيل  
تأمل الوجوه  
ودربنا طويل  
إيه: أحس جهشة الأعماق من نفسى:  
ما أطول الطريق  
ما أبعد العالم ما أغربه كله.

أعرفه ، فهو طريق موحش سحيق

ولم تكد تبتدئ الرحلة

٢ - الاستهلال المولد لصور القصيدة ومفرداتها، كاستهلال عيسى بن الأزرق، هو الذى يمد خيوط السدى الي كل مفاصلها لتحركها وتعلم عليها، ولتجعل منها النبرة الصورية التى يقف الشاعر عندها. (فالقطار - الطريق) بعدا المكان، كانا الممولين الكبيرين لكل الصور المكانية. و (الظلمة - النهار) كانا الحمولين لكل الصور الزمانية.. وجدلهما، هو «الأنا» التى هى «عيسى بن الأزرق» يزاوج بين الاثنين ليستخلص موقفه الرافض لأى خنوع أو استسلام، فهو ليس إلا المؤشر لرحلة طويلة لم تبتدئ بعد. رحلة الانسان الى الحرية..

ولك أن تستقرئ القصيدة ثانية لتجد أن (القطار - الطريق - الظلمة - النهار) لا ترد صفاتها أو مجازاتها إلا وقد فعلت حركة تحويلية فى مسار القصيدة، فهى محكومة بفاعلية «الأنا - الهو» التى تسرد ضمناً حكاية معاصرة، خلقتها ظروف معاصرة أيضا.. وهذه هى الصعوبة فى توليد قصيدة كل مفرداتها من الحاضر.. اذ لا يوجد أى فعل من الماضى أو يشير الى الماضى، حتى اسم «عيسى بن الأزرق» فهو ليس الا قناعاً لبطل معاصر. يعنى هذا ان التجربة

التي تجسدها القصيدة معاشة وحاضرة، لها ديمومة فعلها الشامل تستعير القصيدة هنا صورة المسيح ولو بحدود. لعل حضور فعل «المضارع» بكثافة وكثرة في القصيدة دلالة نحوية – زمنية علي فاعلية الليل الكائن والمجسد، وغياب «النهار» الذي لا يرد في القصيدة إلا بصورة مكبلة مقيدة، ومنحسرة، النهار المؤجل هنانو دلالة مزدوجة، فهو النهار الطبيعي الذي سيطلع بعد وصول القطار، لأن القصيدة تجري كلها في الليل. الليل هنا مسافة بين مكانين: السجن – المشنقة. أما النهار الرمز، فهو سيطلع بعد أن يتم شئق عيسى بن الأزرق ولذلك فهو نهار لا حضور فعلياً له إلا من خلال دلالة القصيدة كلها. والقصيدة لا تحكى عن هذا النهار المؤجل حتى الاستهلال لم يعط للنهار الحقيقي والمؤجل أية صفة مساعدة، أو كلمة رديفة، بل تمنى الشاعر لو لم يطلع النهار الحقيقي، بل كل ما يريده عيسى أن ينحرف القطار عن دربه المشؤوم، هذا الدرب الذي سيفضى ولا شك الي المشنقة، حيث النهار الطبيعي بعدها.

٣ – أما الاستهلال بوصفه بنية مغلقة، متكاملة فنجد هنا أوضح صورة. فالمقطع الاستهلالي يؤكد جدلية الحضور/ الغياب، حضور الليل وغياب النهار، حضور القيد وغياب الحرية، حضور المشنقة وغياب الفكرة المخلصة، حضور القطار الذي يطوى المسافات وغياب الراحة والدعة، حضور النفق وغياب المسافة المضيئة،

حضور الشؤم وغياب الخير... كل هذه المفردات والصور موجودة داخل بنية الاستهلال المغلقة، وقد لخصت على مدى تأويلي - رمزي كل بنية القصيدة وأفكارها. فالنهاية لا تصنعها رغبات الفرد (ووددت لو ينحرف القطار عن دربه المشؤوم) بل تصنعها قوى عمياء مسيطرة بفاعلية الظلمة والحديد والحارس والقيد والنافذة المغلقة. في شعرنا العربي تكثر القصائد التي تعتمد الموضوع بدلاً من الذات فالشاعر خليل حاوي في «المجوس في أوربا» يزاوج بين الحضارة الغربية وتراث الشرق القديم:

يا مجوس الشرق، هل طوقتم  
في غمرة البحر الى أرض الحضاره  
لتروا أى اله

يتجلى من جديد فى المغاره؟!

محور الاستهلال المركزى هو (المغاره)، خارجها حضارة الغرب التكنولوجية، وداخلها يولد الاله الجديد. وها أنتم يا مجوس الشرق يا حاملى الأديان، أين أنتم من المغارة الجديدة، والتي تولد كل يوم نبياً مليئاً بأفكار الفضاء والتكنولوجيا. ونلاحظ فاعلية المكان (المغارة) والزمان (الحضارة) وقد تجردا من أنا الشاعر لتصبحا مطلقين فكريين.

يستهل السياب قصيدته «أساطير» بقوله:

أساطير من حشرات الزمان

نسيج اليد البالية

رواها ظلام من الهاوية

وغنى بها ميطان

أو كما يستهل قصيدته «أرم ذات العماد»

« من خلل الدخان من سيكاره

من خلل الدخان

من قدح البشاي وقد نثر، وهو يلتوى أزاره

ليحجب الزمان والمكان

حدثنا أبي فقال: يا صغار...»

ونلاحظ أن معظم استهلالات القصائد الغنائية – الموضوعية تعتمد إما التجربة الانسانية الكبيرة، أو الميثولوجيا، أو الأساطير، أو الحس الدينى، أو البعد المكانى التاريخى، وتعد هذه النماذج من القصائد الوجه البارز للحدثا، لأنها لا تتعامل إلا مع واقع اجتماعى غائر وحقيقى، ومع ذات كلية لا ترسو مفرداتها عند تجربة أحادية أو موضوعات ثانوية. والبياتى وسعدى يوسف ونازك الملائكة وأدونيس وصلاح عبد الصبور وشعراء من الجيل اللاحق الكثير من القصائد التى تعتمد الموضوع الشامل المطلق والكلى لإيمانها ان الحدثا لم ترس علي أفكار ذهنية مجردة، ولا على تجربة فردية مغلقة، وانما

تفتح نوافذها علي البعد الإنساني الغائر في الأعماق الذاتية  
والشعبية والميثولوجية والإنسانية ككل.

لاحظ أدونيس في قصيدة «كيمياء النرجس» كيف يجعل من  
المرايا مكاناً تتداخل فيها أبعاد الزمان والمكان..

« المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق...»

ويعتمد البياتي الفعل ذاته في قصيدة «من كتابات المحكومين  
بالاعدام بعد سقوط كومونه بارييس»..

«ولدت في عصر الخيانات وفي أزمنة العذاب والثورات كان أبي  
عبداً على محراثه مات وكنت شاعراً جوال...»

لاحظ صوت المحكومين بالاعدام فهم الذي يولدون صور  
الاستهلال لا الشاعر ولا أناه، ولا أي موقف له.

هذه الاستعارة التاريخية تنفتح علي العصر فتجد لها رسواً في  
حالات مشابهة كثيرة .

أو كما يقول محمود البريكان في قصيدته «انسان المدينة  
الحجرية»

«في العالم المطمور تحت الأرض، في متاه

قد من الحديد والاسمنت

حيث يمد عنكبوت الخوف والضجر

خيوطه فى طرق الصمت ولا مفر».

وكل الشواهد من القصائد الغنائية - الموضوعية، تؤكد سيطرة الموضوع على بنية الاستهلال.

خلاصة الأمر ان استهلالات القصائد الغنائية - الموضوعية تتميز بخصائص فنية لا توجد فى سواها من الاستهلالات.

١ - اعتماد الاستهلال على بعدى المكان والزمان، اعتماداً شاملاً، وما القصيدة كلها إلا مصاهرة بين هذين البعدين. وغالباً ما تكون جدلية الغياب الحضور هي المحور الذى يبنى الشاعر عليه فكرته.

٢ - غياب واضح لدور الأنا، وغالباً ما تكون ملحقة بشخصية تراثية، أو فكرة قديمة، أو واقع سبق وان جرت عليه أحداث ما.

٣ - تنوع مصادرها المعرفية، ففيها، بعد ميثولوجى، واسطورى، وفيها بعد إنسانى معاصر.

٤ - كل حدثها يجرى فى الحاضر، ولذلك يسيطر الزمن الحاضر على أبعاد القصيدة.

٥ - يسعى الشاعر فى استهلاله الى استثمار ثقافة القارئ، لأن القصيدة تحاكي فيه تجربته الانسانية الشاملة، لا التجربة الذاتية المطلقة.



٦ - تنفتح القصيدة من هذا النوع على ثقافات الشعوب الأخرى محاولة منها تعميم صورة الحاضر الذي تتعامل معه لتجعل منه فكرة أشمل فتثمة موازنة بين مفرداتها البيئية والتأريخية المحلية، ومفردات حضارات وشعوب وأقوام آخر. فيحقق الشاعر عن طريق هذا اللون من الشعر، عالميته وإن كانت محدودة.

## ٤ - استهلالات القصائد المركبة:

خصائص هذه الاستهلالات، هي خصائص القصائد نفسها، تعدد في الأصوات والبناءات، تداخل في الأزمنة، تعاقب في الامكنة، وثمة حكاية مركزية تعاش بمستويات الفعل. تأخذ من استهلالات المسرح والرواية والقصبة الطويلة بعض مفرداتها، إلا أنها تتميز عنها جميعاً، أنها تعتمد بناء السورة المولد أو البنية الزمنية الدائرية.

في ضوء ذلك قد يكون المقطع الأول بعضه أو كله استهلالاً، وقد يكون الاستهلال مجزئاً على مقاطع القصيدة. إلا ان المطلع غالباً ما يكون هو المولد الأساس لبقية السورات الاستهلالية الأخرى، مما يجعل من القصيدة متدفقة، مناسبة كما لو كانت تياراً زمنياً يجسد في مساره تنوعات الحدث، وضمناً لا تغيب الغنائية الذاتية عن الاستهلال. كما لا تغيب غنائيات الموضوع عنه، فالتداخل بين

استهلالات القصائد الغنائية واستهلالات القصائد المركبة متأت من ان هذا اللون من القصائد يعتمد في بنائه كل بناءات القصيدة الغنائية، فالأصوات المتعددة والتراكيب الزمانية المكانية، تجعل من القصيدة المركبة منفتحة علي كل التجارب، لأن الحياة هي المادة الأساس لمثل هذه القصائد التي تحتوى على النبرات الانسانية الصغيرة، وعلى المخططات المتعددة التي تقف عندها مسيرة القصيدة المركبة.

النموذج :

قصيدة «العازر عام ١٩٦٢» للشاعر خليل حاوي<sup>(٨)</sup>

الاستهلال :

عمق الحفره يا حفار

عمقها لقاع، بلا قرار

يرتمى خلف مدار الشمس

ليلاً من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

يوضح الاستهلال المستويات الآتية:

١ - المستوي المكاني، وقد تمثل بحفرة عميقة بلا قرار، والمكان

هنا لا محدود، كائن في اللانهائي، وتزداد الحفرة حضوراً، لموقعها

خلف مدار الشمس حيث اللا ضياء، واللاحياة، هنا يتحول المكان

الى بعد زمنى كونى. يرافق هذا البعد تحول العازر الى بقايا نجمة كانت يوماً مضيئة، مثله عندما كان حياً، وكلاهما «حفرة بلا قرار» وهى مدفونة خلف المدار». البعد المكانى يتحرر من الطبيعة الشكلية له، ليتحول الى مكان رمز، ودلالة، أفقه الفكرى يشمل كل الذين رفضوا العيش موتاً فى العالم الأرضى أو فى مكان قريب منه. والفعل (عمق) الذى يفتح فيه الشاعر الاستهلال بواصل حضوره ما دام العازر واعياً بموته.

٢ - المستوى الزمانى، وهنا يتصالب مع البعد المكانى، فما دار العازر طلب (حفرة عميقة وقاع بلا قرار، وارتماء خلف مدار الشمس)، فالمستوى الزمانى يقوم على هذا كله بأن يعيد هذه الأمكنة الى بداية تكوينها «ليلاً من رما».

العماء الذى لف الكون والكائنات كان نثراً، مختلطاً وكأن اللون عماء. لذلك، يصبح البعد الزمانى بعداً مكانياً، لأن العلاقات التى ربطت بين الموجودات «الحفرة والقاع والمدار والنجمة المدفونة» هي علاقات زمانية مكانية، مبنية على الخبرة العملية التى ولدها العازر بتجربته. ثم إن البعد الزمانى فى هذا الاستهلال قد حل وفسر البعد المكانى، فقسمه الى أجزاء متدرجة تبدأ من الحفرة ثم الى القاع بلا قرار، وهو مكان فى الأسفل، أى لا حدود مكانية له. ومن ثم الارتقاء فى مكان خلف الشمس وهو المكان الأبعد والاعمق من القاع بلا

قرار، ثم اختلاطه بالزمن الأبدى «ليلاً» ثم التحامه الكونى بنجمة مدفونة خارج المكان والزمان، هذا التسلسل المجزأ والمتتابع يحل الزمان هو الآخر الى أجزاء، فزمن الحفرة زمن معاش، وزمن القاع بلا قرار، زمن حاصر كائن فى أعماق الزمن، ثم زمن المدار، زمن كونى لا قياس مادياً له، ثم الليل، حيث العودة الى الزمن الأبدى المحتوى لكل الأزمنة.

٣ - المستوي الكلى، وهو هنا متجسد بالموت الأبدى، حيث لا عودة للعازر من جديد، وإن عاد يعود مشوهاً، وولادة غير مكتملة، والقصيدة كما سنرى فى أقسامها تؤكد هذه العودة المشوهة بأسماء وشخص تلبس لبوس العازر لكنها سرعان ما تفشل ليبقى الموت الأبدى مسيطراً على مناخ القصيدة كلها.

٤ - توالد الصور وتداخلها، فالبعد المكانى يفسر البعد الزمانى، والبعد الزمانى يفسر البعد المكانى، وكلاهما يوضحان حقيقة الموت الأبدى، خلال تداخل المستويات نجد أن العازر يخرج ثانية وثالثة ومعه نقيضه، والنقيض هنا زوجته، وقد توالدت هي الأخرى بصور نساء وحالات والكل سينتهى الى الموت الأبدى، فهو الحقيقة الوحيدة التي تغلف عالم القصيدة كلها.

٥ - القصيدة، باستهلالها المركز، توضح وضعاً قائماً فى عام ١٩٦٢ ودلالة الوضع زمنياً، هي ان الواقع ما قبل هذا التاريخ هو

غيره ما بعده وعام ١٩٦٢ يعد عاماً فاصلاً بين أمل كان يمكن أن يورق، وموت قد خيم على الواقع العربى، ولذلك فعام ١٩٦٢، هو حد فاصل بين رؤيتين الأولى تتمثل بإمكانية عودة العازر وانبعائه وتجدد فتوته، والثانية تتمثل بموت أبدى للعازر. و خليل حاوى انتمى الى الرؤية الثانية لأنها رؤيته هو شاعراً للوضع العربى، بينما كانت الرؤية الأولى رؤية غيره: حاكماً سياسياً أو دجالاً.

هذه أهم مستويات الاستهلال، وله مستويات جزئية أخرى لسنا بصددّها، كالمستوى الميثولوجى الدينى، والمستوى الرمضى الوجودى والمستوى الواقعى الاجتماعى والمستوى النفسى للشاعر، فمثل هذه المستويات لا تدرس فى موضوعنا المحدد بالاستهلال، وإنما تدرس عند تحليل القصيدة وحدها.

وجرياً علي طريقتنا فى دراسة الاستهلال وفق مراتبه الثلاث، نجد:

١ - باعتباره بني متولدة من أجزاء القصيدة كلها. ولذلك فأجزاء القصيدة السبعة عشر، كلها تؤكد مناخ الاستهلال. هنا استهلالات المقاطع السبعة عشر:

- الدموع التي لا تبعث ميثاً - مقطع ٢ - زمانى / مكانى  
- الصخر الذى يحتوى العمر - مقطع ٤ - مكانى / زمانى  
السرمدى

- الزورق الميت - مقطع ١١ - مكانى / زمانى  
- العودة من غربة الموت - مقطع ١٢ - مكانى / زمانى

- الفيمة التي تزهو في ضوء - مقطع ٩ - زمانى / مكانى  
القمر

- فجوة الجرح الدائم - مقطع ١٠ - مكانى / زمانى

- امسحى ظلى وأثار نعالى - مقطع ٨ - زمانى / مكانى

- امسحى الخصب الذى ينبت - مقطع ٣ - مكانى / زمانى  
فى السنبيل

- جوع الصحراء - مقطع ٥ - زمانى / مكانى

- حمى البوار - مقطع ٦ - زمانى / مكانى

- انطواء صحراء ساقى على - مقطع ٧ - زمانى / مكانى

- الميت الذى يزهو - مقطع ١٣ - زمانى / مكانى

- امسحى ظلى وأثار نعالى - مقطع ١٤-١٥ - زمانى / مكانى

- بياض الثلج - مقطع ١٦ - زمانى / مكانى

- موت الحواس الخمس - مقطع ١٧ - زمانى / مكانى

فكل الصور الموزعة داخل أجزاء القصيدة السبعة عشر، تسبق  
زمنها ومكانها [الحفرة والقاع بلا قرار، وخلف المدار، والنجمة  
المدفونة، والليل الرماد].. ويتأكد هنا من خلال الأفعال حيث لا فعل  
أمر بها يوازى فعل الأمر (عمق) حيث الخطاب يوجه هنا للحفار، فى  
حين أن الأفعال الأخرى مثل : سحر، جمد، عرى، مسجى... الخ..

محكومة بحركة الحاضر، أو حوار بين متخاطبين، ومن تلك التي ترتبط بالوقائع النفسية الذاتية، في حين يصبح (عمق) المؤكد بـ (عمقها) مرتبطاً بالموت والأبدية.

كما ان العازر، هو الآخر خلاصة فكرية وأسطورية ورمزية لكل الذين سبقوه أو لحقوا به. فهو المسيح والخضر وتموز وبعل والدجال وكل هؤلاء أحياء في الموت، وأموات في الحياة، إلا العازر، فهو موت في الموت «خلف مدار الشمس». ويتأكد هذا الموت الشامل، الذي هو موت الحضارة كما تؤكد ذلك «ريتا عوض»<sup>(٩)</sup> من أن كل مقاطع القصيدة السبعة عشر يكثر فيها موت الزمان (١٠) مقاطع، والمكان (٦) ستة مقاطع، في حين يتوازن الموتان في الاستهلال، وهذا ما يؤكد ثانية ان موت الحضارة هو موت العازر، وان اختفاء العازر الأبدى، هو فشل ما قبل ١٩٦٢.

٢ - امتداد مفردات الاستهلال كسدى الحايك داخل القصيدة:

ويتضح هذا البعد من خلال توازن دقيق بين مكان وزمان الاستهلال (قاع) بلا قرار - مدار خلف الشمس وليلاً من رماد). وهذا التوازن الدقيق يسيطر سيطرة كاملة على كل أفعال القصيدة. فالأفعال المضارعة التي تجسد حركة الحاضر، هي الغالبة، مع الماضي الناقص، ومعظم هذه الأفعال حسية، محدودة الحركة، آيلة الى الامحاء والانتزواء، أرضية المناخ والممارسة وحوار بين



متخاطبين، ليس فيها ما هو كوني وشامل، أو كلي، بعض هذه  
الافعال مثل (يرتمى - يرشح - يمسح - لم يزل - نعبره - تموت -  
تنحل - تلغى - يعلك - يغفو - يروى - يلهث - يلتقى - يتشهى -  
يمتص - لا يكف - ما ترى - ينزف - يشبع - يخضر.. الخ منها ما  
هو محدد الحركة مكبل بـ (لا وما) ومنها ما هو موضوعى الفاعلية.  
ويمثل ما كبل الاستهلال فاعلية الافعال والازمنة الاخرى، كبل فاعلية  
الامكنة، فكل أمكنة القصيدة أقل فاعلية من أمكنة الاستهلال (الحفرة  
- القرار - مدار خلف الشمس). ويعنى ضمناً ان موت العازر وطلبه  
من الحفار أن يعمق الحفرة وان يجعلها فى مدار خلف الشمس، هو  
القصور الكامن فى أمكنة الارض وعدم جدارتها احتواء جثته.

ويعنى موت العازر الأبدى، ان الميتات الأخرى: موت بعل - موت  
التنين - [موت الزوجة وعدم اخصابها - موت الانسان فيه - موت  
المجدلية - موت الأفعى. - موت الصخر - موت السنابل].. إلا موتاً  
ثانوياً، أو موتاً مهد لفوته، فمهما حاول المسيح بعثه من جديد فلا  
يبعث فيه إلا ثلجاً جامداً. ومهما حاولت زوجته إغراءه والتعري أمامه  
واشهارها حاجتها للجنس والاختصاب فلم يستجب لها، فى حين ان  
الموت هو الفعل الحقيقى له. لذلك يأتى الاستهلال بعد أن تكتمل  
مفردات القصيدة كلها، وبعد أن تكتمل دورة الموت الكلية علي كل  
مفاصلها، فيأتى الشاعر ليقول على لسان العازر:



« عمق الحفره يا حفار

عمقها لقاع بلا قرار »

وطلبه هذا لا يشكل ابتداء للقصيدة بل نهاية لها، ولذا فالاستهلال لا يكتمل الا بعد أن تكتمل مفردات القصيدة وأجواؤها. فالفعل الأمر نهاية جازمة لحياة رخوة، مترددة، كسولة، مترهلة، ترتضى بالحياة من خلال شواهد القبور المعلنة فوق الأرض، ولا تبحث عن مصيرها الا من خلال ذكريات الأموات، وقديماً قال السياب «كل تراثنا أنصاب طين».

٣ - تعتمد استهلالات القصائد المركبة، بناء السورات الصغيرة النابعة من هوية كل صوت فيها، وفي (العازر عام ١٩٦٢) عدة أصوات لكل صوت استهلاله الخاص به ويطبئعته ويدوره. فلزوجة (لعازر) صوتها المراوح بين الانثى الغاوية والمرأة البديلة، مريم المجدلية، والمرأة الأسطورية، ومن خلال تحولاتها العديدة نجدها قد ملأت مساحة كبيرة من جسد القصيدة، واحتلت معاناتها وهي تحاول إعادة لعازر الى الحياة معظم فكرة الاحباط التي سيطرت علي أفعال القصيدة. والمسيح الذي بعث لعازر مشوهاً استهلاله الخاص وعندما يفشل في اكمال صورته الجديدة ينسحب تاركاً لعازر حياً بموته، مثلما كان هو. والخضر له استهلالاته الخاصة، ذلك يعطى انطباعاً عاماً بالخصب والاختزار والديمومة، الا ان ذلك

لا يجدى فقد مات الكل وتحول الجمع الى ثلج أو حجر، وعادت الصحراء برمالها تفتت كل انبعاث وتحول المكان الى موقد أو مجامر، وانفلقت الحواس أو ماتت.. فلا نوافذ فى العالم ولا نوافذ فى الذات.

هذه التركيبة البنائية الاستهلال، تعيد لنا الصورة الكلية التي تحكم بيت القصيدة كله، فالموت الابدى، هو اللغة التي تنز مفرداتها من كل مفاصل القصيدة.

٤ - وخلاصة الأمر، ان مفردات الاستهلال ليست الا خلاصة جدلية لمناخ القصيدة كلها، وان الاستهلال يمارس دوراً فاعلاً فى تغذية أجزاء القصيدة بحيث يعلم مفرداتها بهويته، وان الاستهلال ذاته يمتلك وحدته البنائية الخاصة التي تجعل منه البداية البارعة والذكية الملخصة لكل أبعاد القصيدة، واستهلالات القصائد المركبة هي النماذج الفنية التي تنفتح على فنون أخرى، كالمسرحية والقصيدة الملحمية والرواية ومع ذلك فهي النموذج الفنى الذى طورت القصيدة الحديثة به ذاتها عندما تحولت من الغنائية والغنائية الموضوعية الى ميادين اجتماعية وفكرية أوسع.

وفى شعرنا العربى الكثير من هذه النماذج، لعل ما كتبه عبد الوهاب البياتى فى دواوينه الاخيرة، وبخاصة سيرة ذاتية لسارق النار - بوابات العالم السبع - قمر شيران، وياسين طه حافظ فى

النشيد - قصيدة الحرب - وصلاح عبد الصبور في مسرحياته  
الشعرية ومحمود درويش في قصائد عديدة منها بيروت وسواها،  
وحسب الشيخ جعفر في رباعياته من الشواهد الجيدة التي تستعمل  
الاستهلاكات المركبة والمتعددة الأصوات.

## الهوامش

- ١ - اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، مقال البنية المكانية في  
القصيدة الحديثة، ص ٣٩٣.
- ٢ - التلخيص في علوم البلاغة.  
للامام جلال الدين محمد عبد الرحمن الخطيب القزويني، ص ٣٤.
- ٣ - م.ن ص ٢٤.
- ٤ - نظرية الأدب . اوستن وارين، ص ٢٢٥.
- ٥ - ديوان سامي مهدي.
- ٦ - ديوان بلند الحيدري، منشورات دار العودة، بيروت، ص ٣٨٠.
- ٧ - مجلة الفكر الحى، العدد الثانى ١٩٦٩، البصرة.
- ٨ - ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت ص ٢٠٧.
- ٩ - أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض،  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص ١١٢ وما يليها.

## الفصل الثالث

### بنية الاستهلال السردى الروائى

#### \* استهلالات الفن الروائى :

تميل استهلالات الفن الروائى إلى السعة والتنوع وغالباً ما يستغرق الفصل الأول منها كله لأنه يتعامل مع كلية العمل، وعليه أن يزرع الاستهلال النويّات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة. وفيه يجد القارئ مسحاً أولياً لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث.

وللاستهلال الروائى عدة أنواع، أهمها:

#### ١ - الاستهلال السردى الروائى الموسع:

ونختار له للتطبيق رواية «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلى، تمتلك الرجع البعيد شروط الرواية الفنية الناجحة، فهي كلاسيكية البناء واقعية - رمزية الأحداث، ذات بنية داخلية متماسكة ومنضبطة المفصل، تعتمد على الحس الدرامى من خلال تعدد شخوصها

المحورية. إلا أن هذه الشخصيات وهذا الحس مبنيان علي تنامي حدث مركزي واحد وعلي بعد مكاني محدد مما يجعل كل مفاصل الرواية تنطلق منه وتعود إليه..

يستغرق استهلال الرجع البعيد ثماني عشرة صفحة من ٥ - ٢٢، وهو حجم الفصل الأول كله. في هذا الاستهلال الموسع قدم لنا الروائي كل الشخصيات التي ستأخذ دورها في الرواية لاحقاً - الا الثانويين الذين يظهرون كملحقين بالشخصيات الأساس - ففيه يعرفنا هلى مدحت وكريم وحسين ونورية وسناء والعجائز ومديحة.. ويتم تقديمهم من خلال الراوي الذي قدم لنا العمل شاهداً عليه ومشاركاً فيه، خلال مسار فعل الحكى نلمح السيطرة الكاملة علي الشخصيات وعلى أفكارهم. انه استهلال، وفي الاستهلال لا يتضح الا صوت الراوي حتى ولو كانت الشخصيات هي المتكلمة وقيمة الاستهلال تكمن في أن الروائي يبتدئ بتقديم العالم الخاص بحركة وأفكار ومسارات الشخصيات، انه يولد لنا فكرة البيضة المخصبة التي ستنضج خلال السرد اللاحق، وعليه أن يراقب من الداخل خصائص كل جزء فيه.

وهكذا يعرفنا الاستهلال علي الزمن الخارجي للرواية من انه زمن ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨، وان هذا الزمن الخارجي يمارس ضغطاً اجتماعياً ونفسياً علي الشخصيات، وان كل واحد منهم يمتلك تصوراً

خاصاً به، وما الصراعات اللاحقة التي نشأت داخل البيت والأسرة  
الا تفصيلات واضحة لفكرة الصراع الاجتماعي - السياسي  
الخارجي، والدور الذي مارسه الوضع على تركيبة الأسرة جعل كل  
شخصية ذات سمات نفسية وفكرية متميزة بها عن الأخرى، بمعنى  
أن الرمز الداخلي للشخص وللرواية تولد وتفرع من الزمن  
الخارجي.

ويعرفنا الاستهلال على المكان باعتباره العنصر الفاعل في  
الروايات الواقعية والرمزية، وأن البيت البغدادي، ذا الجذور  
التاريخية والتراثية والتركيبية البنائية الخاصة هو المكان الذي  
ستجرى فيه الأحداث فكان مكاناً مغلقاً لا نافذة فيه علي الجيران،  
صلته الوحيدة بالعالم الخارجي الممر الطويل الذي يؤدي الي الباب  
الخارجي وما بين الممر وأجزاء البيت الأخرى ثمة رحم طويل مظلم،  
تغتسل فيه كل الشخص الداخلة عبره والخارجة منه.

ويعرفنا الاستهلال على نوعية الأحداث المركزية التي ستجرى  
لاحقاً، مشكلة منيرة ومديحة وحسين ومدحت وكريم وفؤاد والطفلة  
والعجائز، ولكل واحد منهم موقعه الحدثي الخاص، إن نوى الأحداث  
قد عرضت أمامنا بطريقة مكثفة، برقية المحتوى ومركزية الفعل، لأن  
المهمة الملقاة على الاستهلال هنا ذات شقين الأول: ان الفصل  
الاستهلالي هو فصل من فصول الرواية يحمل أفكاره الخاصة به

والمحددة والتي تمهد للدخول إلى الفصل الذي يليه، أى أنه حلقة من سلسلة متكاملة هي الرواية. فلا يظهر زائداً أو مقحماً.

والثانى أن الفصل الاستهلالى هو حضانة لأفكار وبنى الفصول اللاحقة. لذا فالاستهلال من أصعب الصفحات فى أى عمل فنى يراد له أن يكون جيداً، ويتطلب بناؤه عناية خاصة. فالجملة فيه أو الكلمة عليها أن تحمل معنيين اثنين: معنى عاماً بسياق الفصل ضمن فصول الرواية ومعنى خاصاً أعمق لأنها ستحمل فى أحشائها ما يحدث فى الفصول اللاحقة. فعندما نقرأ هذا السطر مثلاً علي لسان كريم وهو يدخل البيت متأخراً، وبعد أن تشاهد أمه الدم علي ملابسه وتسأله عنه فيجيبها:

- دم. هذا دم فؤاد. دم فؤاد هذا يوم - نجد لهذه الجملة معنيين: المعنى الأول هو ما يصل الي المخاطب مباشرة، ان حادثاً ما قد حدث لفؤاد وان فؤاد هذا يعرفه الجميع صديقاً لكريم، ولذلك لم تفعل الأم شيئاً بازاء الموقف الا انها أمسكت ساقى كريم المرتجفتين دون أن تدري لماذا. والمعنى هذا أريد به اخبار الأم أو زرع بذرة صغيرة لقضية فؤاد.

أما المعنى الثانى، فلا يتضح الآن، بل يتأخر إلى فصول الرواية اللاحقة حيث نجد له قصة طويلة ولها مستويات فعل عدة. لذلك لا نتعامل مع كلمات وجمل وعبارات الاستهلال إلا وفق مستوى الكلام.



مستواه باعتباره جزءاً من علاقات الفصل، ومستواه الآخر باعتباره زراعة لأفكار وأحداث قادمة، ويقودنا هذا المعنى التحليلي الى اعتبار الاستهلال متعدد المستويات الدلالية، والا فان أى كلام فيه لا يحمل هذه المستويات هو كلام اعتيادى لا قيمة له.

الميزة الجوهرية للاستهلال الروائى الموسع، انه لا يكتفى بحجم الفصل الذى يحتويه، بل يمتد علي شكل خيوط متشعبة الى مداخل الفصول الأخرى، ولذلك نعد فؤاد التكرلى الى بناء صليبي متصاعد الارقام. يبتدىء بالفصل رقم (١)، وينتهى بالفصلين رقم ١٢-١، ١٢-٢، وما بينهما الفصل رقم (١٣) فيكون الفصلان ١٢-١، ١٢-٢، كتفا الصليب بينما يكون الفصل (١٣) رأس الصليب. يمثل هذا البناء المقصود أضفى ظلاً خاصاً ومأسوياً علي الرواية. لذلك تجد فصولها تبتدىء إما بالحديث عن شخوص الرواية واما بالحديث عن الأحداث، فيتناوب البناء بين تقديم الشخصية أو تقديم الحدث. ثمانية فصول تبتدىء بالحديث عن الشخصيات وستة فصول تبتدىء بالحديث عن الأحداث. وكل هذه الأحداث والشخوص قد جري التنويه عنهم فى الفصل الاستهلالي.

يؤكد التكرلى فى استهلاله الموسع هذا ، ان الشكل البانورامى للبدايات يمكنه أن يستوعب نوى العمل كله، ويضع فى الحسبان ان كل شخصية وكل حدث علي درجة واحدة من الهمية، وان البناء



الفنى الذى يبنى مفردات الاستهلال هو بناء تفرعى امتدادى، تنقاد أبعاده الى أهداف العمل ومغزاه، أى الى اجتهاد القراء فى الاستيعاب والفهم.

وتتأكد قوة هذا اللون من الاستهلال فى الاعمال ذات البنية الملحمية كالسير الشعبية والرواية التاريخية، والرواية الواقعية والرواية ذات المحاور الفكرية، فالزمن النامى والمتصاعد وغير المتوقف والمبنى على العلاقة الجدلية بين زمن المجتمع الكلى وزمن الشخص، يكشف باستمرار عن صراعات دفيئة غائرة فى أعماق الانسان والمجتمع. ويتطلب هذا اللون من الاستهلال أفكاراً تحتمل الاجتهاد والرأى والرأى الآخر، وأنه يحملها كما لو كانت أفكاراً شاملة يجد الناقد فيها مستويات عدة للتفلسف. وان المجتمع مهما كتبنا عن أحداثه، ومهما تكررت الاعمال عن أزمنته المهمة يكون أكبر من الأحداث نفسها ومن الكتابة.

من الروايات الناجحة التي اعتمدت هذا النوع من الاستهلال «النخلة والجيران» لغائب طعمة فرمان، «الثلاثية» لنجيب محفوظ، «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، «المصابيح الزرق» لحنا مينا، «اللاز» للطاهر وطار.

## ٢- الاستهلال الروائي ، المتعدد الأصوات

ويخص هذا اللون من الاستهلالات الاعمال الروائية التي تتوازي فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها. كل شخصية تروى كل الأحداث من وجهة نظرها. كما يصاحب هذا الاستهلال الأعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية عندما يصبح التداخل بين الخطوط الفكرية تعدداً لمستويات القص ومستويات الزمان والمكان، فيأتي الماضي ليتداخل في الحاضر ويتقاطع معه. كما يصلح هذا الاستهلال لروايات الحقب التاريخية حيث تداخلتها تنوعات في الفن القصصي وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية. فمثل هذه الروايات مطالبة أن تقدم للقارئ من خلال استهلالها مختصراً عن محاورها الكلية وعن العمق النفسي والاجتماعي لأبطالها والتواريخ المتداخلة والمتناقضة في لحمة السياق الفني.

الأساس الجوهري في مثل هذا اللون من الروايات هو الكاتب نفسه، فإذا كانت روايته رواية حقبية وقف الكاتب خارج إطارها العام وجعل الشخص والأحداث تسرد ذاتها من خلال حجم المعلومات المتوفرة لديه. أما إذا كانت روايته حقبية في الزمن الحاضر يكون الروائي أحد أبطالها فتقل حياديته ويظهر كما لو كان العالم بكل تفاصيلها، وقد تحمل شخصها سمة خصوصية

استقلالية داخلية، إلا أنها خاضعة لقوة وسلطان المؤلف المشارك.  
من الروايات العراقية التي اعتمدت هذا اللون من الاستهلال  
(خمسة أصوات) لغائب طعمة فرمان، (الانهار) لعبد الرحمن مجيد  
الربيعي، ومن الأعمال العربية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحى  
غانم، (ميريار وأولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، ومن الأعمال العالمية  
(رباعية الاسكندرية) لداريل والقسم الاكبر من روايات  
دستويفسكى.

البنية الاساس لهذا اللون من الاستهلال انه لا يختص بالفصل  
الأول فقط، إلا اذا كان الفصل الأول لا ينتمى لأى محور من محاور  
الرواية ولذلك نجده موزعاً على الفصول التى تبتدى بها الاحداث أو  
الشخص. فما دام بيت الرواية موزعاً الى أحداث، وشخصه  
متكافئة أيضاً وتنتمى الى محور مركزى واحد يجمع الاحداث  
والشخص، فالاستهلال لا يظهر دفعة متكاملة، بل يتجزأ على فصول  
الرواية وان كان الفصل الأول منها له حصة الاسد.

والبنية العامة لهذا اللون من الاستهلال ليست إلا بنية الاستهلال  
الموسع وقد جرى تشتيتها وتوزيعها على فصول الرواية، وبذلك  
فقدت صفة البنية الداخلية الخاصة بالاستهلال الموسع، وحافظت  
على البنية العامة باعتبارها حاملة لنوى العمل.

ومثل هذا البناء الموزع يعكس الطابع الاجتماعى لدور الفرد فى

المجتمع الطبقي والفتوى، وان الرواية من هذا النوع تجاور بين  
الشخص والأحداث ولا تداخلها، والبنية العميقة لهذا البناء نجدها  
في المراحل الأولى للتشكيلات الاجتماعية الناهضة والمتفجرة  
المصالح والأهداف فهي أقرب إلى رواية الأسرة المتعددة الأبناء  
والمختلفين في الآراء والأعمال، والمجتمعات التي تتوالد فيها مثل  
هذا البنى من الصعب البحث من داخلها عن هوية محورية واحدة  
يقدر ما يكون التعدد هو السمة الغالبة والجوهرية في علاقاتها وفي  
تركيب بنائها.

يضعف في هذا اللون من الروايات المكان ويزداد الاهتمام  
بالزمان وتبنى الكثير من التفاصيل داخل الذهن ويكثر فيه البناء  
العقلي المنضبط.

يؤكد غائب طعمة فرمان في «خمسة أصوات» هذه الطريقة في  
بناء الاستهلال معتمداً على تناوب ظهور الشخصيات الخمس، التي  
هي أفكار خمس، ويفرض الكاتب التناوب في الظهور طريقة في  
تتابع المفردات فلا يقدمها الروائي دفعة واحدة وإنما يؤجل قسماً  
منها إلى مرحلة ظهور الشخصية.. ومثل هذا البناء وإن كان روائياً  
فبناؤه بناء القصة القصيرة. أما النهاية لكل شخصية فليست إلا  
نهاية جماعية، هنا تفرض البنية الروائية على بنية القصة القصيرة  
شرطها الموضوعي إذ لا نهاية فردية لأية شخصية أو حدث، بل الكل

يخضع لمنطق واحد. ولعله السبب الأساس الذي جعل غائب يدخل صوتاً جماعياً آخر هو صوت المدينة والحياة العامة، ومن خلال هذا الصوت وضع الأفكان والهموم المشتركة للجميع وبخاصة تلك التي لا تسوى فردياً.

غالباً ما يكون استهلال الشخصية المفردة عبارة واحدة، أو جملة مكثفة. فالأول في رواية غائب طعمة فرمان «خمسة أصوات» نجد استهلاله هكذا:

«تقاذفته الأزقة مثل أخطبوط هائل».. وهذه الجملة المكثفة توضح ميدان عمله اللاحق الذي يكشف عن صحفى مهتم بأمور الناس ومشكلاتهم، وأنه يتسلم رسائلهم ليعرضها في الصحيفة اليومية، وأن هذه المشكلات هي انعكاس لوضع شعبى عام. ويعطى انطبعا لأهمية الصحفى فى مرحلة تجاوزت فيها الارادات والانتماءات وأن صوت العامة من الناس عندما يعرض يمثل صوتاً شعبياً عارماً. كما يوضح الاستهلال أن الأزقة ليست الا المسافات التى تنضج فيها الأفكار الشعبية.

ويوضح استهلال الشخصية الثانية، عملها وأفكارها وانتماءاتها: «يمه ابراهيم، راح تروح اليوم لبيت عمك...» موضحاً عبر هذه الكلمات القصيرة الاواصر الأسرية التى تشده الى الخلف، وأن الأم هنا هى المحتوى الاجتماعى له باعتباره كياناً عاطلاً عن الزواج أو

عازفاً عنه وما بيت العة إلا امرأة تنتظره هناك، هذه الكلمات القليلة  
اذ تفصح عن ترابط داخل الفصل الخاص بإبراهيم توحى بما  
ستؤول اليه العلاقات الأسرية المضطربة لاحقاً. ان التكوين  
الاجتماعى لمرحلة ما كالمرحلة التي عاصرتها خمسة أصوات تفصح  
عن تنامي الأسر البرجوازية المسيطرة علي المجتمع من خلال مد  
خيوطها الخفية الي مواقع ما فى مفاصل المجتمع. هذه البنية ذات  
بعد ثقافى وحضارى وعليها لى تبقى مستمرة أن تتواصل. الأم  
هنا، هى أكثر الشخصيات الثانوية إحساساً بالانهيار.

ويشخص استهلال الشخصية الثالثة، الذى يأتى فى الصفحة ٨٨  
من الرواية طبيعة الفردانية المتميزة فى الحياة..

«أتريد الحقيقة؟ الحارس لفق هذه الحكاية...» وبطل الاستهلال  
هو الشاعر المتصعلك، والوحيد، والمدعى، والمغامر والنموذج الذى  
يجمع بين حب الحياة وحب الذات.. وما الفكر عنده إلا ممارسة يومية  
تتكرر بعض تفاصيلها المتجددة من الداخل. وخلاصة الاستهلال ان  
الشاعر يتخذ من مبنى الجريدة مسكناً له، وان حارس الجريدة قد  
مسكه مثلبساً بجرم ما. نقود أو مغامرة عاطفية، أو تسكع، أو سكر..  
وحالات من هذا النوع لا تنفتح إلا على شواهد ولا تتكرر إلا من  
خلال الوعى بها، بمعنى أن يومية هذا النموذج وان كانت متشابهة  
المفردات لكنها مليئة بالحكايات والقصص الصغيرة والكذب

والصدق، والشعر الذى ينتج من خلالها لا يتخذ إلا هوية المتمرد المتسكع، والرافض لوجود الآخر.

والبعد الاجتماعى لهذا النمط من الشخصيات، يكمن فى المجتمعات النامية والحديثة التى تحمل فى داخلها صورة الفرد الأوروبى المغترب حتى ولو كان هذا الفرد لا يعرف تفاصيل الاغتراب. وبالتالي فالنموذج موجود حقيقة اجتماعية تفرزها العلاقات الاقتصادية والسياسية كجزء من تركيبها المختلفة الانتاج. وحسناً فعل غائب طعمة فى اختيار الشاعر حسين مردان «شريف» نموذجاً لهذا النمط من الأفراد، حيث احتوى حياة وشعراً الكثير من خصائص المبدع المغترب اجتماعياً غن مجاليه وعن المجتمع.

يحدد استهلال الشخصية الرابعة والذى يظهر فى ص ١٠٢ من الرواية طبيعة الشخصية الجديدة:

«مل المتطفل على التراب، فأطبق الكتاب وزفر متأففاً. كانت الساعة قد بلغت الثانية عشرة والنهار فى أوله وليس عنده مراجعات».

توضح الاحداث اللاحقة لهذه الشخصية ان معاشة الواقع تتم عبر الكتب والقراءات، وان الارتباط بالواقع وبمشكلاته هو ارتباط ثقافى له رغبة فى الميل إلى المقارنات عندنا وعندهم، وله تطلع



للتجديد، يحب الرسم والألوان، ويميل الى البرجزة وتعدد الحيوانات اليومية، الفكر بلا تجديد موت، والمجتمع بلا أفكار مجتمع خاو، فلسفته تنبثق من خلال السعى لتطوير الموجود. والعمق الفكرى لهذا النمط من الشخصيات يعكس مدى الحاجة الى الثقافة فى مجتمع يفرز فى كل لحظة نمطا جديداً من التجديد. وما الانتخابات البرلمانية إلا صورة من صور هذا التجديد، لذلك نجده يعاشرها ويعمل من أجل تطوير التجربة بالرغم من إيمانه بفشلها لاحقاً. ويوضح استهلال الشخصية الخامسة ص ١١٠، مدى النسبية فى عرض الحقائق:

« المهم أن أعرف أين عرفت

– عرفت، لا يمكن أن تخفى الحقيقة الى الابد».

والمشكلة التي يناقشها الأول والخامس، هي العلاقة التي بناها الخامس مع إحدى نساء المحلة. ومن داخل هذه العلاقة يطل الروائى على عمل جديد هو بريد الجريدة اليومية، ورسائل الناس، وحل مشكلاتهم ومن ثم الوقوع تحت طائلة التنصل من حل مشكلاته الأسرية الخاصة. وإذا ينتقل الروائى بهذه الشخصية الى مرحلة الكشف عن إحدى الحقائق الخفية، وهى إن المرأة هي زوجة الشخص الخامس «حميد»، إنما يكشف عن البنى المسجوقة في مجتمع مشوه الانتاج، مشوه العلاقات، وتقع معظم حوافه الانسانية



تحت طائلة الكذب والخديعة وخشية الإفصاح والتستر على الممالك  
البيتية الصغيرة.

بمثل هذا البناء المتجاور بني غائب روايته المتعددة الأصوات،  
كيان من الاعمدة المتجاورة وكيان من الرؤى المختلفة علي المجتمع  
العراقي، ابان مرحلة من مراحل نهوضه الشعبي. فالأصوات  
الخمسة ليسوا إلا أفكاراً خمساً.

### ٣ - الاستهلال الروائي، المحورس البنية :

ويحدد معني هذا اللون من الاستهلالات بأن ثمة فكرة أو محوراً  
واحداً يتكرر داخل الصفحات الأولى من العمل. فهو اما أن يكون  
حال معينة، أو مكان، أو موقف، أو زمن ما، ويضمن الاستهلال  
إشارة مركزة وقوية لهذه البنية المحورية ثم تتكرر في مقاطع عدة  
من الرواية، لتغذي مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة،  
وغالباً ما يحيط الغموض والابهام والتعمية المقصودة هذه البنية  
المحورية كجزء من زيادة التأكيد عليها. والروائي المتمرس لا يفصح  
في الفصول الأولى بالكثير عن جوانب هذه البنية، وانما يقدم أجزاءً  
منها بالتتابع معتمدا البعدين المكاني والتاريخي وغالباً ما تكون هذه  
البنية محلية التكوين أو من الافكار العامة التي عندما يجرى التعامل  
معهها يجد الروائي ان الكثيرين منا قد اشتركوا في صياغتها أو على

معرفة واضحة بها. ولم يقف الاستهلال عند تأكيد هذه البنية في لفظة مركزة أو جملة واضحة وإنما في محاولة اقتناص لحظة تأريخية مهمة تمر بها هذه البنية المحورية.

قيمة هذا اللون من الاستهلالات تكمن في بعدها الاجتماعي والنفسى فعلى الصعيد الاجتماعى غالباً ما تكون موضوعات الروايات ذات بعد تأريخى صنعتها أيادى شعوب وعاملون توارثوا العمل والبناء فيه، فخلقوا تأريخية المكان من خلال شواهد وآثار ومخلفات. وفى العمق من هذه الأبعاد يخلق الإنسان العامل فيها ميثولوجياه وثقافته وأعرافه، ويعيد صياغة فلسفته ومبادئه حيث المواجهة المستمرة مع قوى كامنة فى الممارسة نفسها مما تفرض لونا من التحدى والصبر والمواصلة. ان تاريخ الأماكن الكبيرة فى حياة الشعوب يفصح عن توالى الاجيال على المكان نفسه كى يعيدوا صياغة أنفسهم وتواريخهم.

وعلى الصعيد نفسه، تختفى باستمرار الفردية والآنية ويبرز بدلاً منها الممارس الفعال والجماعى، وهذا لا يعنى ضياع الافراد المهرة وأصحاب القرارات وإنما يتم حضورهم من خلال البعد الجماعى للصياغة والفعل العامين.

النموذج الروائى الاقرب الى مثل هذا اللون من الكتابات هو رواية «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف ويلاحظ القارئ ان فصولاً عدة يمكن

أن تحسب استهلالاً لأن الرواية نفسها ليست إلا جزءاً من روايات أخرى تعالج الموضوع ذاته - وقد صدر جزؤها الثاني بعنوان التيه - إلا أن هذا الاستهلال الطويل نجده مركزاً في لقطة محورية واحدة ثم تتوالد هذه اللقطة عن تشعبات تؤكدتها وتتفرع منها.

«انه وادى العيون» . يمثل هذه الجملة المكثفة يبتدئ منيف روايته، ووادي العيون كلمة مبهمّة، غامضة، ومكان تجري عليه تحولات ديمغرافية وبشرية، وخلال فعل القص نجده مكاناً تاريخياً تصنع حروفه من خلال عمل الناس فيه، فيتحول من مجهولية مطلقة الي معلومية مبنية علي واقع ملموس. ونجد الروائي يعمد الي تكرار هذه الجملة ملحقاً بها شرحاً بسيطاً وكأنه يولد منها صوراً وحالات لمشاهد متنامية موسعاً بها دائرة البؤرة لتشمل مساحات وأقواماً وأفكاراً وبنى فيقول:

«انه وادى العيون».

فجأة، وسط الصحراء القياسية العتيقة، تنبثق هذه البقعة الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الارض أو سقطت من السماء.. لاحظ الثنائية: صحراء/ بقعة خضراء، جفاف/ ماء.

ثم يكرر الجملة ذاتها «انه وادى العيون» ثم يرفقها بصورة مشهدية جديدة موسعاً من الصورة السابقة ومولداً لصورة جديدة هي نواة لما يلحقها من سرد. وهكذا يستمر الروائي الي أن يتأكد

الاستهلال المحورى البنية فى ذهن القارئ وفى شتى فصول الرواية. يفيد الاستهلال المحورى الفكرة، الروايات ذات البنية الدائرية والروايات الحقبية. فهو أشبه ما يكون بالمغذى الفاعل لأجزاء الرواية وكذلك يصلح للروايات المتسلسلة أو ذات الأجزاء والزمن فى مثل هذا اللون من الاستهلالات تقدمى باستمرار من الحاضر الى المستقبل، انه مواكب لصناعة التواريخ الحديثة.

ومن الروايات التي استخدمت الفكرة المحورية البنية رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» حيث أصبح الشريط المسجل الذي تركه وليد فى السيارة قبيل اختفائه فكرة محورية تغذى أوصال الرواية وتولد محاورها وفضولها وهكذا بقى الشريط ملازماً لكل فكرة ولكل شخصية حتى انتهاء الرواية.

ومن الروايات العربية «نجمة أغسطس» لصنع الله ابراهيم حيث تصبح فكرة بناء السد فكرة محورية تستوجب رحلة الذهاب والبقاء فى موقع السد ثم رحلة العودة. ورواية «اللاز» للطاهر وطار، و«الياطر» لحنا مينة.

فى المرحلة الحالية من تطور المجتمعات العربية، ومن تنامى الإحساس بأهمية الفن الروائى لعكس هذه التطورات، يصبح هذا اللون من الروايات مهماً، وأكثرها استيعاباً لمرحلة هذه خصوصياتها، ويلاحظ القارئ ان الأفكار التحولية الكبيرة لا تظهر

فى مثل هذه المراحل، ولا يعتمد الروائى على بطل مفرد يمتلك قدرات سوبرمانية فى التغيير بل يعتمد على البعد الجماعى، والموقف النامى عبر تراكم الخبرات، فالمرحلة المعقدة كمرحلة مجتمعنا العربى المعاصر، تتطلب اهتماماً بالنقاط المركزية التى تدفع به الى موقع متقدم. إن البطولة الفرزية، والمواقف الرومانسية والآنية لا تخلق فناً روائياً جيداً ومهماً، بقدر ما تخلق روايات قد تكون جيدة البناء إلا أنها متخلفة المهمات.

والملاحظة الجوهرية فى الروايات ذات البنية المحورية، ان المكان فيها هو الأساس، فكل الاحداث الجارية على المكان المحدد المعين - وادى العيون - السد - مقهى دبش.. الخ، ذات نزعة تجديدية أى ان الفعل يسير من نقطة مظلمة قديمة الى نقطة مضيئة جديدة والزمن يمثل هذا اللون من الروايات هو الفاعل، فهو زمان مكانى كما يدعو الى ذلك صموئيل اكسندر حيث الزمان هو المغير وهو الفاعل ويظهر فعله هنا مؤشراً بالتغييرات الحادثة فى المكان.

وغالباً ما تزواج الروايات ذات البنية المحورية بين مفهومين للمكان: المفهوم الواقعى الخارجى، والمفهوم الرمزى الذى يتحول لاحقاً الى مفهوم فنى، فوادي العيون، صخراء ومكان وفن والفعل فيه هو اصفاء لطابع رمزى متحول الى فن. كذلك السد فى نجمة اغسطس يتحول من واقع معاش الى رمز تأريخى يمثل هذه الطاقة

التحويلية للمكان يصبح الاستهلال ممتداً الي داخل العمل الفني وما جملة الأولى الا افتتاحيات صغيرة له. فالمكان الواقعي لا يكتمل دفعة واحدة بل يكتمل خلال العمل، ومسيرته من النكبة الى المعرفة يفرض استهلالات صغيرة له، قد تتقدم الفصول وقد تثبت داخل المتن.

## ٢ - الاستهلال الروائي الحديث :

ونعنى بهذا النوع من الاستهلالات تلك التي رافقت موجة التحديث فى الرواية. فرواية الواقعية السحرية فى أدب امريكا اللاتينية مثلاً تعتمد العمق الميثولوجى للشعب، والحكاية الاسطورية وقد أضفت عليها سمة المعاصرة. ورواية الواقعية الاشتراكية مثلاً تعتمد قوة الفعل الانسانى المعاصر، مستثمرة الارث الروحى والمادى لحياة الشعب العامل وهو ينشئ كيانه الاجتماعى والفكرى ، معمقة انجازاتها برؤية شاملة للعالم. والرواية الحديثة فى اوربا تعتمد قوة الاشياء كجزء من مخيلة كاتب فقد الايمان بالانسان وبلغات العصر، وكافراز واقعي لضخامة الحضور التكنولوجى فى حياة المجتمعات بحيث بدت الرغبات الصغيرة مغرية أمام الانتاج السلعى الاستهلاكي. وتعتمد الرواية الحديثة العربية، خاصة، على إمكانية حركة الواقع السياسى والاجتماعى مستثمرة الارث الأدبى الحكائى

منه والموروث اللغوي والتراث وقد أشبعت بمناخ رمزي وواقعي.  
وعموماً فالرواية الحديثة بكل ما تمتلكه من سبل تنوع اكتسبت خصوصيتها من خلال اشباعها بمناخ محلي التكوين والثقافة والرموز، وهو الذي مكنها من أن تختط لها طريقاً تختلف به عن الرؤية التقليدية والرومانسية التأريخية وقصص الحب والقصص البوليسية.

ويمكن إجمال مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة بما يأتي:  
قوة الأشياء وحضورها الفاعل، العمل الميثولوجي للشعب، البعد الأسطوري للحياة المعاصرة، الشاعرية الغامضة في الأسلوب، وحدة الزمن الانساني، اعتماد الحس التطوري في صياغة مشروعات الغد، الرؤية الشاملة للعالم، فضلاً عن العمق الرمزي والكثافة الواقعية.

وتعكس طبيعة هذه الرواية تعقيدات العصر وتنوع ثقافته والامكانات الهائلة التي وفرتها حركة الشعوب الناهضة والطرق النضالية للطبقات الاجتماعية المختلفة وهي تجد نفسها في خضم حرب هائلة وغير معلنة. إن حركة الواقع العالمي تفرض سماتها وخصائصها على الأبعاد المحلية فتجد صوتك اليومي البسيط وقد حمل انعكاسات تلك الحركة ودلالاتها، وعبثاً تحصر نفسك في زاوية فأحداث العالم وحركة الواقع السريعة تفرض ثقتها الشاملة علي كل



أبعاد الحياة المعاصرة. حاولت الرواية الجديدة أن تلتقي بأزمات الانسان وأفكاره والمنعطفات الجديدة التي يمر بها كل موقف، ان متابعة الروائي لهذه الابعاد الجديدة يفترض امتلاكه حساسية مفرطة بحركة الاشياء وتغييرات الاجواء النفسية وسيطرة القوى الاقتصادية الغامضة والمبهمه علي مدركات الانسان كما ان حركات التحرر ومواقف الانسان الثوري هنا أو في أى بقعة يجد بها أصداء متناغمة مع المواقف الصغيرة. ان الرواية الجديدة وهى تبني بيتها علي خصوصية محلية إنما تحاول البحث من خلال المحلية عن الخصائص الإنسانية الشاملة، فما دام العالم صغيراً والكاتب فيه يتغذى باستمرار من ثقافته وثقافة الآخر يحاول قدر الامكان أن يشبع مدنه وشخصياته المحلية بما يستجد في العالم وبما يغني ويوسع من حقائقها الشاملة.

لاستهلالات الرواية الحديثة ميزة أسلوبية قد لا نجدها في أية استهلالات أخرى هي أن الجملة المكتفية المعنى من الاستهلال تحمل ضمناً وصراحة كل مقومات جمل الاستهلال الأخرى، لكنها تختلف عنها بنية وسياقاً. بمعنى ان الاستهلال الحديث يبنى كيانه من مستويات تعبيرية عدة تتصاعد في رسم الصنورة الكلية للاستهلال وفي الوقت نفسه يدلل كل مستوى علي كلية المعنى في الاستهلال.



هذه الخصيصة الجوهرية نابعة من أن الروائي يشمل بنظرة واحدة عدة مستويات ويختار منها ما هو مشترك فيها. إن وحدة الانطباع التي يولدها الاستهلال الحديث لا تنشأ تكراراً لمعنى ما بعينه ولا تتابعاً لفكرة محورية وإنما تنشأ من تزاخم العناصر البنائية الواقعية والاسطورية، الرمزية والتخيلية لتتبلور في موقف مشترك. حداثة الرواية هي أنها استوعبت منطلقات القرن العشرين من ضخامة الأحداث. نقرأ استهلال «مائة عام من العزلة» لماركيز فنعثر على هذه المناخات:

«... بعد سنوات طويلة، وأمام فصيل الاعداء، تذكر الكولونيل اوريليانو بونديا...».

فالجمل الأولى من استهلال الرواية، تحمل عناصر بقية جمل الاستهلال حيث نجد فيها:

عمق الزمن / سنوات طويلة.

قوة السلطة / فصيل الاعداء.

زمن الرواية / الحاضر / الماضي.

البطولة / الراوى / أنا السارد.

وتأخذ العبارة الثانية من الاستهلال المنحى نفسه لنجدها محملة بالدلالات ذاتها.

«... عصر ذلك اليوم البعيد، الذى اصطحبه فيه أبوه، كى يتعرف

الى الجليد. كانت ماكوندو يومئذ قرية من حوالى عشرين بيتاً من  
الغضار والقصب...».

عمق الزمن / عصر ذلك اليوم البعيد / متحولة عن سنوات  
طويلة.

قوة السلطة / الأب / متحولة عن فصيل الاعداء.

الماضى / الجليد / تراكم الزمن

المكان / قرية ماكوندو الصغيرة / الماضى.

البطولة / أنا السارد / الراوى.

وتنفتح العبارة الماضية على المكان المحلى فتصفه وتحدد  
سماته البيئية. ولو أكملنا العبارة بما يليها نجدها:

«... بنيت علي حافة جدول ينساب ماؤه الشفاف فى مجرى

حجارة ملساء بيضاء كبيرة ما قبل التاريخ...»

وعناصر الجملة متكونة من الخصائص السابقة مع انفتاح على  
مواقع جديدة:

عمق الزمن / ما قبل التاريخ (سنوات طويلة - عصر ذلك اليوم  
البعيد).

الزمن الروائى / الجدول المائى (متحولة عن الجليد - القرية)...

المكان / الحجارة البيضاء الملساء / جليد آخر دال على المكان

الصلب.

ما تزال القرية هي المحور / ماض - حاضر.  
البطولة الراوى / أنا السارد. تبادل في مهمة السرد ، الذى هو  
تبادل فى موقعية الزمن / الماضى - الحاضر .  
عناصر البناء / مقارنة بين موقعين / زمانين، وبين فكرتين /  
هدفين. وهنا يفتح الاستهلال على نوى العمل الباقية:  
ولنستمر فى اكمال الاستهلال...  
« .. كان العالم جديداً حتى ان الأشياء كانت بلا أسماء تشير  
اليها الأيدى كى نتعرف عليها. وكانت تجى كل عام من أذار ، عائلة  
غجرية بأسمالها. فتزرع خيمتها قرب القرية وتعلن عن اختراعاتها  
الجديدة. فى صخب «فريفرات» وطبول عارم. بدأ الغجر بأن أتوا  
بالمغناطيس فقام غجرى ضخم الجثة كث الذقن، يداه يدا دورى اذا  
دعى باسم ملكيادس لبي، قام أمام الناس بعرض صاخب لما سماه  
بأعجوبة علماء الكيمياء الثامنة من مقدونيا، ومر بالبيوت واحداً  
واحداً، وهو يجز وراءه سبيكتين من معدن، وذهل الناس خوفاً لما  
رأوا القدر والمدائن والكلمات والمناقل، تتساقط من أمكنتها  
والخشب يقفقض لأن المسامير والبرغى جهدت عبثاً فى أن تقتلع  
نفسها منه. كذلك الاشياء التى فقدت منذ عهد بعيد أخذت تظهر فى  
الاماكن التى بحثوا عنها فيها أكثر ما بحثوا ، ثم زحفت أشقاتا  
معربة وراء جديد ملكيادس السحري، والغجرى يصيح بلهجة تخرج

من الحنجرة «للاشياء حياتها الخاصة بها، علينا أن نوقظ روحها:  
تلك هي المسألة».

وحيث نبحت العناصر المشتركة نجدها ذاتها في الجمل السابقة  
من الاستهلال إلا أنها هذه المرة توسعت فانفتحت على عالم القرية  
/ لأشياء الفجر / السحر. وفي مشهد درامى تجسدى يوضح  
المؤلف العناصر البنائية للرواية كلها والتي تمثلت ب :  
العالم الجديد أشياء بلا أسماء.

التجربة المعاشة / مجئ الفجر المناوب / الاختراعات / حركة  
الأشياء / اهتزاز الواقع السابق للقرية باهتزاز تشكيلاتها / قوة  
الكيمياء / بدء دخول العنصر المادى اللابشرى فى التغيير،  
اضطراب قيم القرية القديمة / وخضوعها للتغيير المستمر فى  
علاقاتها وكياناتها / تبديد القناعات القديمة / حركة فى العقل /  
انفتاح علي فعل الحاضر / تغير فى طريقة السرد وتحول من الراوى  
المتكلم الي الراوى الواصف ودخول الفجر عفواً عن طريق السرد  
الحيادى / قلب موازين العالم الجديد بظهور ما اخفى من أشياء  
القرية / ظهور روح الاشياء وقوتها دلالة علي الحركة المستمرة لفعل  
الحاضر، أى الدخول فى دائرة القص... إلخ.

لقد قدم ماركيز جزءاً يسيراً من حياة أمريكا اللاتينية وهي  
تستيقظ مجدداً بفعل قوى سحرية / واقعية ميثولوجية سياسية:

الاقتصاد المشوه / القوى البشرية العاطلة. فما كان من مكانه -  
القرية الصغيرة - الا وان احتوت امريكا اللاتينية كلها - تكثيف  
الدالة - وجعل امريكا بمواجهة ذاتها والعالم.

ان قوة استهلال الرواية الحديثة يكمن في احتوائه على الرؤية  
الكلية لأشياء الأماكن المشبعة بميثولوجيا الناس، وكأنها رؤيا العالم  
المعاصر، ولذلك تنهم الرواية الحديثة بابرار دلالة المكان / الزمان  
المعاصرين المتناقضين تناقضاً تضافرياً مع الماضي، أى  
استمرارية النمو داخل هذين المتناقضين. ويتطلب هذا اللون من  
تحديث الفن الروائي سيطرة كاملة لقوى المخيلة، فالأشياء في  
حركتها دلالة زمنية معاشه. ان ضخامة الموروث وحضوره الفاعل  
داخل السرد الروائي، يجعل للأشياء قوة، بل حضوراً موازياً  
للبطولة. ان عظمة الواقعية السحرية لأدب امريكا اللاتينية تكمن في  
استحضارها للروح وللأشكال البدائية كقوى فاعلة في البناء الفني،  
مع واقع قابل للتطور والنمو والاحتواء.. فكل بدايات الخلق الأول  
كانت تعتمد الرغبات المتفارقة لتوحيدها في مخلوق فني جديد يحمل  
خصائص الكل وفي الوقت نفسه يتطور الى نوع جديد. فالرغبة في  
صياغة الأفكار الفنية الجديدة، رغبة كامنة في الأشياء ذاتها كقوى  
سحرية / ميثولوجية وقوى بشرية ذات ارادة. ان كل قري العالم هي  
ماكوندو.

فى استهلال رواية «الراوى» لعبد الخالق الركابى نجد العناصر  
البنائية ذاتها مع تخصيص للعمق المحلى..  
«نفذ ذاكر القيم عن مخطوطة الراوى الغبار وفتحها على بابها  
الأول...».

فى بدء الاستهلال تكمن قوة الفن. اذ احتوى معظم عناصر  
الاستهلال:

\* عمق الزمن / الغبار / الماضى.

\* زمن الرواية / الباب الأول أى بدء التشكيلات الأسرية  
والاقتصادية / زمن حاصر.

المخطوطة : تدوين الأحداث وسجل الماضى المتوارث وهو مكان  
لحفظ التاريخ / انفتاح على الزمن المعاش.  
البطل : تداخل الراوى / أنا السارد.

السرد : وقبوع القص بين فعلين: النفذ / الفتح. أى  
الاستمرارية ونكمل الاستهلال بجملة ثانية منه فنجدها حاوية للبعد  
ذاتها.. فطالعه البيتان :

حين انتهت صفوة الأيام بالكدر وكثر الشر لى عن ناجزٍ أشر  
لاح النذير لنا نجماً له ذنب تاريخه (كلم فى صفحة القدر).  
والبيتان يؤرخان حسب قياس أقيام الحروف لعام ظهور المذنب  
هالى وما سببه هذا الظهور من أحداث شؤم للقرية وأهلها.

وخصائص هذين البيتين هي خصائص الجملة الأولى نفسها مع توسع فيهما.

\* عمق الزمن : المذهب هالى / المتحول عن الغبار / الماضى يحضر بكامل ثقله.

\* زمن الرواية : الشر . الأيام الكدرة / نهاية الأيام الصافية .  
التذير هو النجم المذهب / التاريخ المرسوم / القدر، بروز قوة الأثر المدون / الصدق.

البطولة : أنا السارد / الراوى.  
المكان : القرية.

الزمان : الحاضر / الماضى . قديم / حديث.  
ونكمل استهلال الرواية المكثف فنجد أن ما تبقى منه ملحق بما سبق ومنفتح على ما يأتى :

« ... فتذكر يوم تسلمه سداثة المزار عقب موت القيم السابق. حينما أصبح فى استطاعته تصفح هذه المخطوطة بعد سنوات طوال كان يحظر عليه سلفه خلالها مسها ففتحها لأول مرة على هذين البيتين اللذين أرخ بهما السيد نور تأريخ ظهور النجم المذهب مبتدئاً بذلك كتابة هذه الصفحات».

وتحتوى هذه العبارة على المفردات نفسها مع توسع فيها وتعميق

لها. مع بروز دور البطل، حيث التحرر تدريجياً من الماضي،  
وخلصة الأمر هو اعلان الابتداء / أى الدخول فى الحاضر / فتح  
السجل.

الرواية تفصيل موسع لهذا الاستهلال المركز، المشحون  
بالشاعرية، والميثولوجيا، والبعد الشعبى المحلى، والمكتسب قيمته  
من أن صنّاعه هم أبناء الاجيال السابقة. وان القدرية لها وجود، وان  
الأرض المشغولة الآن بأحداث هذه الرواية، هي أرض عراقية،  
وعشيرة عراقية، ولشخصيات عاصرت جانباً من احتلالات العراق،  
وبنت قيمها على صراعات حادة ومباشرة مع قوى الاحتلال. وسيجد  
القارئ أن كل كلمة من كلمات الاستهلال مولدة لمئات الكلمات  
اللاحقة. يكشف الروائي عن عوالم خفية ومعلنة، مدونة ومعاشة  
لجانب من المجتمع العراقي كما يجد أن كل شخصية من شخصيات  
الرواية قد توالدت هي الأخرى، وانتشرت فعلاً ووجوداً فى عشرات  
البقاع لينشئ كل فرد بيته الروائي الخاص، وما اختلافها واتفاقها  
إلا انعكاس لمسارات الحدث الاجتماعى الأكبر على أرض عايشت  
ألوانا من التجارب والممارسات والحروب فكانت الوقائع تقترب من  
التأريخ دون أن تكون بديلاً عنه، وتبتعد عن التأريخ دون أن تكون  
غريبة عنه، وتتفوق عليه بوصفها صياغة فنية دون أن تحرفه أو  
تفترض مسبباته. واذ يطوى سفر الراوي صفحاته الاخيرة تكون



الرواية قد جسدت حقيقة تأريخية مصاغة بفن متميز وان ما استهل  
به الروائي ليس إلا نافذة علي عمق الزمن المحلي المتأصل.  
في استهلال «موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح، نجد  
العناصر ذاتها مع تخصص على مكان معين هو اوريا / السودان.  
الغرب / الشرق.

« عدت الى أهلى ياسداتى بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه  
التحديد كنت خلالها أتعلم فى أوريا . تعلمت الكثير وغاب عني الكثير،  
لكن تلك قصة أخرى، المهم اننى عدت وبى شوق عظيم الى أهلى فى  
تلك القرية عند منحنى النيل...».

عمق الزمن - سبعة أعوام

عمق المكان - اوريا

الزمن الروائي - الحاضر / الماضى

الغياب / الحضور

تعلم الكثير / نسيان الكثير

انكلترا / قرية على النيل

غرب / شرق

تقدم / تأخر

شمال / جنوب

انكلترا / السودان

البطل - أنا السارد / الراوى

ويتلخص الموضوع بالصراع بين قيم الغرب وقيم الشرق (أوربا / أهلى). ويمكننا الاستشهاد بأمثلة كثيرة (كالمتشائل) لأميل حبيبي، (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم، (الأيام السبعة) لعبد الحكيم قاسم. والمسألة كتابنا فى مرحلة التحولات الكبيرة لا يبرز فى استهلاتهم إلا المكان والزمان، الواقع والتاريخ، التجربة المعاشة والماضى. وان البطل شخصية مثقفة تمتلك موقفاً من الحياة ولها رؤية. وقد رافق هذا الاستهلال موجة التحديث للأساليب الفنية، وبخاصة النثرية الشعرية عندما بدأت تحمل مشكلات الواقع العربى المضطرب. فالمتغيرات التى أحدثها التجديد الفنى للأساليب طورت مشكلة المضمون، فكان الكتاب يسعون الى الموضوعات ذات البنية الدرامية الكبيرة: التغيرات السريعة فى الواقع العربى، الهجمة الاستعمارية، إلغاء الشخصية الوطنية، سيطرة رأس المال، عندها عمدوا الى توسيع رقعة القص وأشركوا المتكلم والراوى أى وسعوا من مستقبلى... رسالة النص. وتحول الصوت الفردى المحدود التجربة، الى صوت شعبى غنى بالمووروث مهيباً له لأن يصبح صوت المرحلة أو المواقف. فما كان من الروائى إلا أن غير من زاوية معالجاته للواقع بما يخدم الحداثة الاسلوبية.

إن منحى الحداثة فى هذه الاستهلالات هو ردم الهوة بين الأجناس الأدبية. فيدخل مناخ الشعر بيت الرواية وتحمل الرواية مستويات الفن المسرحى من منولوج وديالوج وتعدد أصوات، وتحتوى الرواية قصصاً قصيرة على طريقة التضمين والتوازى، ودخلت الرواية الحياة الشعبية لتتعايش مع ميثولوجيتها وعاداتها وسحر وبساطة الشخصيات وشيوع الاسرار، وتحول خلال هذه المعاشة الفن من فن يقال الي فن يعاش، فاشترك فى صياغته جميع الناس بعد ما كان محرماً على طبقات اجتماعية عريضة، هذا التحول فى منحى الرواية الحديثة جعل استهلالها أكثر انفتاحاً على الواقع الجديدة وأكثر تحراً من قيود الرأى أو المتكلم. فاحتوت مفرداتهم على تجديدات بنائية خاصة بها، فتعمقت الراحائية، واستوعبت مبادئ الجلال الكلية التى تسيطر على أبعاد الرواية. لذلك استوجب الاستهلال الحديث اكتمال المعرفة بالعمل كله قبل بدء الكلمة الأولى منه.

## 5 - استهلالات الرواية القصيرة :

تميل استهلالات الرواية القصيرة إلى الكثافة تبعاً لطبيعتها المركزة. ويتحدد حجم استهلالها بالفقرة الأولى، أو الأسطر الأولى منها. تكثف الرواية بفكرة محورية واحدة، وتكون اما تكراراً للفظه

مركزية، أو نبذة تأكيدية لجوما، أو تجسيدا لصورة مشهدية فاعلة. فالتركيز الشديد بالكلمات والتعبير عن اللحظات المتأزمة والميل الى البوح الذاتى هى السمات الأساسية التى يسعى استهلال الرواية القصيرة الى تأكيدها.

ويتضح أن الكثير من الروايات القصيرة لا تميل الى استهلال مطول، لأنها لا تتعامل بنية الا مع بطل محوري واحد، وحدث مركزي واحد، وان بقية الشخوص أو الأحداث الفرعية ملحقة بالمركز. كما تشيع هذه الاستهلالات بحس كوميدي أو تراجيدي إذ لا فرق في المعالجة مما تتطلبه الشحنة الشعورية التي تحتوى من ذات المؤلف الشيء الكثير وغالباً ما تهتم هذه الاستهلالات بالتأريخ الشخصى للبطل.

وميزة استهلال الرواية القصيرة انه يداخل بين الأزمنة. الماضى فيه قريب، والتجربة التى تجسدها الرواية لم تنته كلياً بعد. فهي اما معاشة فى الحاضر، أو انها انتهت لتوها، أو تحتوى التجربة على شيء أفل، أو موقف حاد انطوت تجربته الحسية عليه لكنها ما تزال حية فى الضمائر. واستهلال هذه الروايات يمتلك قدراً من الشعر ومن الترميز فيتداخل فى بنائها السرد مع المناخ الشعري، ولا بأس من الحوار لولا الخشية الى أن يتحول بها الى المسرح.

غالباً ما تجسد هذه الرواية جانباً من السيرة الذاتية للمؤلف،

فهي تلتصق بالتجربة الذاتية لاحتوائها علي أجواء نفسية خاصة، ولاستهلالها إمكانية التحرك بين الشعر والقصة القصيرة والرواية، وهي في أفضل نماذجها الوجه الأكثر بروزاً لظاهرة المعالجة الفكرية لمشكلات مجتمع متحول، مجتمع مر ويمر بأزمات للأفراد فيها دور بارز.

وفي أدبنا العراقي كونت الرواية القصيرة انعطافاً بارزاً في التأليف الروائي لأنها الفن الأكثر تلاؤماً مع طبيعة المؤلف عندما اذ غالباً ما يتحرر البناء من الشكل القصصي القصير. وتعد الروايات التي ألفت في مثل هذه الحجوم من أكثر الروايات العراقية التصاقاً بالتجربة الاجتماعية وبالأجواء السياسية، وبالقابلية السياسية، وبالقابلية التأليفية، وتعتبر مرحلة شيوع ظاهرة الرواية القصيرة في أدبنا مرحلة مهمة وأساسية فما بعدها لا ينتج الا الروايات الطويلة ذات البنى المتعددة، والتي بمقدورها قياس الأوضاع الاجتماعية الأكثر تجزراً وتشعباً، ومع ذلك نجد أن روايات طويلة لغائب طعمة ولفؤاد التكرلي ولعبد الخالق الركابي ولجاسم الهاشمي ولعبد الرحمن الربيعي، قد نجحت في قلبها الفني.

وفي ضوء ذلك، يكون استهلال الرواية القصيرة من أنجح الاستهلالات فنياً وفكرياً لأنه يتلاءم تماماً وطبيعة ومزاج وقابلية المؤلف الروائي ويتلاءم وطبيعة التشكيلات الاجتماعية للأحداث. ان

قراءة متمعنة فى الفكر الاجتماعى نجد الميل فيها الى الاحداث القصيرة المعتمدة على زمن محدود وعلى قابلية أفراد معينين. وتعود هذه الطبيعة إلى الضعف الفلسفى والفكرى الذى يربط حدثاً ما بآخر، أو منتوجاً ما بآخر، أو ظاهرة ما بظاهرة أخرى، ان الطريقة الفردية، المتقطعة، والأسلوب الانتاجى الأحادى هو الأكثر تسيداً فى التربية الفكرية وفى الممارسة العملية. لذلك لا يفلح لاستيعاب هذه المنهجية الفكرية والعملية الا الاساليب الفنية ذات البنية المكثفة، والاسلوبية الرامزة أو الواقعية المباشرة ولا غرابة أن يمتاز انتاج أدبائنا الثقافى بشيوع ظاهرة الشعر الغنائى بدلاً من القصيدة الملحمية والمركبة، واللوحه التشكيلية المفردة بدلاً من اللوحات ذات الموضوع الواحد، والقصة القصيرة بدلاً من الرواية والمسرحية ذات المشاهد بدلاً من المسرحية ذات الفصول، والمقالة النقدية بدلاً من الدراسة المحددة بموضوع.

\*\*\*

نقرأ استهلال رواية «آلام السيد معروف» لغائب طعمة فرمان فنجد استهلالاً مكثفاً متمحوراً حول كلمة «الغروب» لتصبح دلالة واسعة للرواية كلها. واستهلال الرواية القصيرة، قد يكفى للدلالة عليه كلمة محورية أو مقطعا منها. نقرأ :

«الغروب فتنته لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة أخرى...».

ولفظة الغروب التي تأتي فى حال جر، دلالة راسخة فى بناء الرواية وفى شخصيتها «السيد معروف» والسيد معروف، (العلم والمعرف) دلالة هو الآخر على نمط من الناس لهم ماض وتاريخ وصوت وحضور دائم وممارسة وفعل لا يجهله أحد. أما الفتنة، فهى النشوة الراسخة المجربة، وترتبط مكانياً بالسيد معروف وزمانياً بالغروب. ولذلك لا تعادلها أية فتنة أخرى.

وتتفرش الرواية موضحة دلالات الغروب على مختلف المستويات: فحضور الغروب يعنى غياب الأمل المشرق، الرواية تنتهى بموت السيد معروف وتنتفح ثنائية الغروب - السيد معروف / الشروق - الآخرون.. على مستويات دلالية مختلفة:

- \* قدوم الليل - انحسار النهار.
- \* تأكيد الأفول - محوراً للقص .
- \* ثقل السنين - تقدم بالعمر ، غير متزوج، ضخامة التجربة.
- \* تجربة سياسية، ممارسة جماهيرية، حضور فى حقول المعرفة الأدبية، التمسك بالموروث الثقافى، القرآن والشعر.
- \* وجود الأمل / انعدام الأمل.
- \* البحث عما هو آنى وسريع / الركون لما هو خاص.
- \* حضور الشباب - والألفة - / تكوين الأسرة لدى الآخرين.
- \* لا تجربة ، ضمن ممارسة عامة / قلة الاطلاع الأدبى، والعيش



بكلمات الحاضر.

فالغروب لدى السيد معروف، هو موروث وتجربة وحضور مادي ثقافي وإنساني واضح. وها هو يواجه الآن الغاء لكل هذا من خلال شخصيته الآيلة الي القدم. فالغروب خلاصة لنهار طويل، وابتداء لليل قادم، أو هو نافذة من شطرين: أحدهما مغلق وخلفه نهار والآخر مفتوح وأمامه ليل. وكلا الوضعين يخلق السنين وآلام الروح، السيد معروف تجاوز الان العمر به مراحل . وحيد، لا زوجة له ولا أصدقاء، له ام وأخت بدأتا تنفران من حياته المكروهة. كل ما يمتلكه وضوحاً ذاتياً بمقابل مجتمع مضطرب القيم. له تجربة سياسية محبطة لم يبق منها الا الاسماء وبعض المفردات والوجوه، له علاقة حب قديمة تعاوده ذكرى غاربة. لا يمتلك من تاريخه غير تجربته في العمل، كاتب طابعة، وموظف أرشيف وأعمال موشومة بثقافة قديمة كلها كلمات قرآنية وأقوال مأثورة وأشعار ونثر مسجوع. يندب اضطراب قيم المجتمع واختلاله، فهو اذ يغرب لا يرى إلا مجتمعاً غارباً، جسده المنهك يحمل عاهة الرقبة الطويلة دلالة علي الحصانة وسداد الرأي - عيناه بنظارة حيث الواقع أصبح قاتماً لا يرى إلا من خلال نظارة كاشفة. أقدامه لا تعرف إلا الأماكن التي يجلس فيها من تقارب معه في التجربة والسن، وغالباً ما تكون مقاعده تطل على الشط وخلفه شمس غاربة. أماكنه مشبعة بدلالة الغروب كذلك ملابسه وهيئاته



ومشيته وأحاديثه. ذاكرته الموشومة لم تعد كما كانت نشطة تلاحق الأحداث، بل أصبحت راكدة خامدة جرت عليه يومذاك ويلات الملاحقة والمطاردة، وما هو الآن لا يحمل من تلك التجارب إلا ذكرى أفلة متعبة. هو الآن بفعلها ملاحق غالباً ما يوجه اليه كتاب تنبيه أو توبيخ أو كلام من النوع الذى يذكره بالعجز والتخلف. قطار الأيام الفائت علي جسده وذاكرته. لم تنهضه أية كلمات حتى كلمات الفتاة التي حيته مصادفة. كل ما فى السيد معروف مشتق من الغروب.

فى الغروب تكتمل دورة الزمن إذ لا شروق بعده، فهو سحر الديمومة وفتنة الأفق وهو مطال الرجال، وله عناد السنين لا يتكرر إلا ويخلفه ظلام. والتجربة المعاشة فيه مشرفة على النهاية.

ويتوزع الغروب دلالة علي مفاصل الرواية القصيرة كلها، والسيد معروف يتوازن معها فيصحب بالغروب الي نهايته، وخلال مساره معه لا يتحدث إلا سجعاً، والسجع غروب النثر الجيد ولا يتحدث إلا وبمعنى أقواله آيات من الذكر الحكيم وقد حرف بعضها وقد أشفعت بالامثال وعندما يتوخى الدقة فى مجتمع لا دقة له، وفى وظيفة تتكرر أفعالها اليومية، نجده لا يمتلك إلا لوناً واحداً من الفعل هو تكرار الخبرة المحددة فى العمل. ومن خلال هذه الخبرة يتحقق وجوده.

لقد قدم غائب طعمة فرمان فى هذه الرواية القصيرة صوتاً

إنسانياً عراقياً معذباً فرضت السنون عليه وضعا صعباً وسحقته الأيام بتكراراتها المملة. فهو خلاصة لجيل غارب لم تبق منه إلا الأسماء وبعض الأمكنة والقيـل من الأقوال القديمة النبرية. فما كان من استهلالها إلا أن لخص كل هذا المناخ بكلمة واحدة هي «الغروب».

في رواية «الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي يتأكد الاستهلال ذاته مع تنويعات نفسية خاصة.

«تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض...» يؤكد الاستهلال على الشارع، وهو المعادل الموضوعي للحرية فهو مكان مشاع للهواء النقي، واللامسؤولية، ويقترن الشارع بالوظيفة المضادة للسجن. العمل الملئ حرية، والشارع مكان تختلط فيه الارادات المتشابهة. السجن مضاد له، أى المكان الضيق مضاد للسعة. ولأن كريم الناصري حوصر بسبعة أشهر في السجن يصبح الشارع حرية له، نظافة وظيفية ونساء وألوان ورسم وكتابة الشعر والقصة وعدد من الصداقات وملابس نظيفة وكلمات عامة. وضمنا فكريم الناصري وحد ارادته مع من هم في الشاعر، تشابه معهم وتشمم الهواء الذي يشمون، وبذلك فقد امكانية أن يحوى على موقف لأن الشارع هو تعرٍ وكشف لا سيما وأنه يرد مشمساً ومضيئاً ومليناً بالهواء النقي.

المسار العام للرواية يؤكد هذا الاضطراب لتحول كريم الناصري من الموقف الذي أدخل بسببه السجن الى اللاموقف الذي يشيع في الشارع، وما الرواية إلا سرد لهذا التناقض الذي ظهر مقبولاً لجيل محدد من المثقفين وبخاصة الذين قاينوا الغرف - السجون - بالشارع والوظائف والعلاقات العامة.

تؤكد استهلالات الرواية القصيرة على شاعرية المكان فتحدده وتوسمه بتجربة وتعمق فيه الهوية الاجتماعية، والقصة العراقية بنت الكثير من بيوتها في السجن والأماكن الضيقة المحصورة فكانت أمينة أمانة تأريخية لمراحلها، رواية «المسافة» ليوسف الصائغ، (رجل الأسوار الستة) لعبد الاله عبد الرزاق، (المستنقعات الضوئية) لاسماعيل فهد اسماعيل.

نقرأ استهلال «القلعة الخامسة» فنجد محملاً بشاعرية المكان: «داخل الشاحنة التفت الى الشرطي الذي يجلس لصقى وسألني في سخرية مكبوتة: هل أنت منهم؟»

ومفردات الاستهلال هي خاصة مكثفة للرواية كلها، فالشاحنة مثلاً المكان المغلق صورة مصغرة للسجن، ان لم تكن سجناً متحولاً، وتتولد من الشاحنة السجن مفردات كثيرة: الغرف، العزل، القلعة، ووراء هذه الامكنة تكمن أزمنة معاشة لكل لقطة منها تجربة، وكل تجربة هي معاشية في المكان. وخلال الرواية لم نجد أي مكان

منها مكان مصالحة أو اتفاقات بل كل الأمكنة استرجاع لزمان  
وحدث مضى. أمكنة مليئة بالقلق لأنها ترتبط بالماضى وتحيا في  
الحاضر، ومشبعة بالخوف لحضورها في ذاكرة ساكنيها تجارياً من  
نوع خاص، وخصوصية مثل هذه الأمكنة لا تنتمي لأحد من  
ساكنيها، بل الكل يعيشها رافضاً لها.

ومع الشاحنة نجد الشرطى، والشرطى هنا رمز السلطة يعمل  
بارادة الآخر ومادته السجن والتعذيب ولغته لغة الدولة لغة الشارع  
التي تدفع بالبعض الى الانزواء أو العزلة، والرمز في الرواية كان  
حاضراً ابتداء من القاء القبض على البطل حتى نهاية الرواية،  
وتتوالد منه مفردات هي هيات زمانية ومكانية [المحققون، الحكام،  
المخبرون، المتخاذلون من السجناء] وغالباً ما يحيط هؤلاء السجن  
بسياج آخر غير سياجه الطبيعي. والرواية توازى إلى حد مدهل بين  
حضور هؤلاء وحضور المسجونين فعلاً وقوة.

وثمة مفردة ثالثة ترد في الاستهلال هي الأنا الشخصية المحورية  
التي اعتمدتها الرواية، شخصية البطل الذى اقتيد خطأ فأصبح  
داخل السجن ليصبح واحداً منهم بل وقائداً لهم. والفردية أحياناً  
تصبح بطولة مشاعة للناس، ونجده محمداً بطرفين، الوطنى فى عرف  
أصدقائه، وغير الوطنى فى عرف السلطات. وحضور هذا التناقض  
داخل السجن وخارجه جعل من هذه النماذج الشخصية مكتنزة حية.

أما «هل أنت منهم» التي ترد بصيغة سؤال من الشرطى، فهي المركب الاجتماعى للهوية العامة وتأخذ الـ «منهم» داخل الرواية مسارات مختلفة فللبطل أصدقاء متشابهون معه وله أصدقاء مختلفون ولذلك تجد الـ «منهم» على لسان الشرطى اتهاماً بينما هي داخل السجن موقفاً. وفى آخر الرواية يتوحد «الأنا» مع «المتهم» ويصبح الكل تطبيقاً لمقولة الشرطى فى استهلال الرواية.

العينات الاجتماعية لا تتوحد أهدافها الا من خلال الممارسة الفعلية الموحدة والسجناء المختلفون بالقضايا، موحّدو المكان والزمان والضغط التي تجعل منهم هوية واحدة. لذلك لا يصبح السجن أو أى مكان مغلق إلا محطة مؤقتة تتأجل فيها الخلافات. هكذا انفتحت رواية أخرى هى رواية «المسافة» ليوسف الصائغ على مثل هذا الفهم.

فى مثل هذا اللون من الروايات لا يتركز فعلها الكلى إلا على محورى البطل والمكان. ولذلك تفشل الاستهلالات ان خلت من هذين المحورين.

فى رواية صنع الله ابراهيم «تلك الرائحة» نجد الاستهلال يجسّد محورها الاساس، وهو العيش بعد الخروج من السجن، ثم العودة بفعل القص الى أيام السجن. نقرأ استهلالها الآتى:

« قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لى عنوان. تطلع الى

فى دهشة: الى أين اذن ستذهب أو أين ستقيم؟ قلت: لا أعرف. ليس لى أحد. قال الضابط: لا أستطيع أن اتركك تذهب هكذا. قلت: لقد كنت أعيش بمفردى. قال: لابد أن نعرف مكانك لنذهب اليك كل ليلة. ليذهب معك عسكرى. وهكذا خرجنا الى الشارع أنا والعسكرى».

المكان هو محور الرواية، ليس لأنه المحيط الذى يقيس الحركة الفاعلة للبطل وإنما شروطه الموضوعية تتحكم بمسار القص. فالبطل هنا خارج لتوه من السجن وموضوع تحت المراقبة. حتى عندما دخل بيته ما يزال مشدوداً الى السجن. الزمن فى مثل هذه الحال محسوس ومعاش، والحرية التى غايته تصبح مقاسة بأفعال السلطة ضده. وخلال مسار الرواية لا نجد إلا مكانين قلقين.

فى قصة موسى كرىدى الطويلة «غرف نصف مضاعة» نموذج آخر للاستهلال الناجح نقرأ منه:

«... يتنفسان ببطء طوال الفترة، كانا هرمين مرابطين داخل حجرة نصف مضاعة».

وكل مفردة من هذا الاستهلال هى خلاصة لمقاطع وحالات وصور القصة كلها..

التنفس ببطء، مواصلة زمنية للحياة.

الفترة، الوقت المعاش.

الهرم، الماضى والتاريخ.

مرابطين، العلاقات الداخلية التي يولدها وجود هذين الشخصين  
الهرمين فى الغرفة.

غرفة نصف مضاءة: الواقع المادى والنفسى لحياة البطل وحياة  
الناس وهو مكان مشبع بالظلمة وبالضوء، الشباب والكهولة،  
الماضى والحاضر، ويمثل هذا المكان الناجح يستطيع القاص أن  
يدلك على عمق التجربة.

الحركة الموضحة هى الفعل الحركى للشخصيات ونجدها متولدة  
عن صور إحباطية أخرى، قلق البطل وملاحقاته والموت المحيط به،  
والشوارع والمقاهى التى تضيق عليه أنفاسه، ثم احباط سفرته الى  
الخارج.. هذه الأجواء تجسيد فعلى للحركة الموضحة داخل غرفة -  
مجتمع - نصف مضاءة.

تميل الرواية القصيرة الى تحويل مدركات الواقع البسيطة الى  
فعل مرئى ومحسوس، لأن الواقعية كمنهاج فكرى تدفع بالرواية الى  
أن تبنى كيائها على أرض معروفة مجربة ولها ماض وامكاناتها  
الحاضرة مختبرة بالتجربة، وكان من حصيلة هذه المعاشاة  
المحسوسة لأشياء الواقع ان اهتم صنع الله ابراهيم وسواه من  
كتّاب الرواية الجديدة بمعنى الواقعية من خلال تغليب المؤلف  
واليومى والنادر والثانوى على الأساسى والمباشر. وقد عكس هذا  
المنحى الطبيعة الفكرية لنوعية الابطال، أولئك الذين جاؤا من عامة



الناس وحاولوا احتلال مواقعهم الطبيعية فى حلقة الصراع الاجتماعى. لعل قيمة «تلك الراحة» هى طريقة السرد الذى نقل لنا بشاعرية جميلة فعل الأشياء المألوفة فى العين وفى الذاكرة.

ويميل أحمد خلف فى «الخراب الجميل» الى اعتماد الاستهلال الحوارى، انه لا يدخل بيت الرواية إلا وهو يحاور الاثنين معاً البطل وذاته أو زوجته. لعل كلمة الخراب التى أشار اليها فى الكلمة الوحيدة التى تشير الى ماض ما، ضمن هذه الجدلية المراوحة بين زمنين لا يمسك من استهلال الخراب الجميل سوى بدايته:

«يا الهى كأتى أعرف ماذا سيحل بينهما من خراب.. لماذا يقرن حياته بامرأة ذات سمعة سيئة لماذا؟».

ويغذى أحمد خلف بكلمة الخراب بكلمات متشابهة: التحطيم، الطرد، السمعة السيئة، الكراهية، الحب المضطرب، العلاقة المشوهة.. الخ. وضمناً يؤكد ان قاموسه فى هذه الرواية قد اكتشف من البداية ان الكلمة المحورية التى تصلح استهلالاً من نصيب القصة القصيرة أكثر من نصيب الرواية.

لم يعد للمكان سيطرة فى رواية أحمد خلف. فقد سيطر عليها المنهج الذهنى فى البناء، وهو منهج المحاور، فبدا المكان الذى هو أساس فى مثل هذه الروايات معلقاً ولا هوية له. وهذا هو ما جعلها رواية تنتمى الى الأفكار أكثر منها الى الواقع.



فى روافة «اللفة» لفسف الصائف نلمس المنفى ذاته، ثمة مفاورة فى التلفون بفن اثفن؁ زوج وزوفته؁ ولم فءفل المكان فى تركفب الروافة إلا لافقاً؁ عئءما فحول البفء سبجناً للزوجة ورفة العفاة فرفة له. والاسفهلل الفوارى قد لا فوفق الكافب به ءائماً إلا اذا كان على شىء من الفهم ءرامى لطبفعة الموضوع؁ ولكن الرواففن ففهما من ملمف ءراما الشىء الكففر.

فى «ئاسوس» روافة مفى ءفن زنكة ثمة مزاوجة بفن ءهن والمكان. لقد اقفسر اسفهلله على هءه المزاوجة ففءء عن القفس والبفء الضفق والمكان الذى فغلف واقع الأسرة؁ ثم التلفون النافذة على الفارف. ثم بعء اسفهلل قفسفر فعود الى الفوار وكأفه بفلك فؤكد شرطاً فنفياً كان قد ابفءأ به قبل الآن. هءه النقلة الزمنية والمراوفة بفن الماضى القرفب والحاضر؁ قد لا ففجع إلا على فء كافب مففء؁ فى ئاسوس أنهض زنكة رؤففه على شىء من عمق الفرفة؁ فالبطل صءفق له؁ وصءفق ففرجم لفظاف معفنة من ففاهه أفكاراً. إن زنكة هنا لا فففل ولا فففش فى الفكرة بقءر ما فوصف لنا ما فءء فعلاً. لءلك جاء اسفهلله جامعاً بفن فضور المكان وفضور المفاورة ففه.

فى «المسافة» لفسف الصائف؁ ففكر الاسفهلل الفوارى وهو غالباً ما فعكس الأزمااف النفسفة ففجعل من الفاء مفوراً أساسياً

لها، وبالطبع ستسيطر الافكار أكثر من سواها علي الرواية.  
وفي «ضباب الظهيرة» لبرهان الخطيب نجد المنحى ذاته في  
الاستهلال ماعدا الحوار، أى سيطرة الذهن والتركيز على مفردة  
الاحساس بالخطر على معظم مفردات الاستهلال، بعكس الطريقة  
الفنية التي كان الستينيون يعالجون بها موضوعاتهم القصصية،  
وهي بالضرورة احدى ملامح الخوف الكبرى التي سيطرت علي  
أجواء قصص تلك المرحلة. والقلة منهم من حاول أن يرسى خوفه  
وقلقه علي أرض واقعية واضحة.

ففي رواية «تلك الشمس كنت أحبها» لعبد الستار ناصر، نجد  
الاستهلال يركز على مجرى البطل المفرد القلق وعلى المكان، أزقة  
بغداد ومحلاتها.

« هنا كان الموت والخوف والقهر وشيء مثل البكاء ، تلك مسألة  
غريبة. تلمسها رجال الزقاق دونما أثر، من تراه يطرق باب الموت؟  
أنفاس مثل الشهيق تهدأ وأنفاس مثل الهمس... كنا في الصيف،  
حلقات من الرجال مركونة على جدار بغداد ثثن من شبق مريض...»  
وبرغم الكلمات العائمة وغير القصصية التي أشبع القاص بها  
استهلاله إلا أنه نجح في تحديد موضوعه، فالرواية كلها حديث عن  
الأزقة والرجال، ولا يكاد فصل من فصولها إلا وأن يبتدىء بجمله فيها  
مثل هذه المزاوجة فيبنى استهلاله على تصور متكامل عن الفعل

والمكان.

قد لا يكون المكان وحده كافياً لتحديد سمة الاستهلال الناجح،  
فثمة روايات مشبعة بوصف جزئيات المكان، وبشيء من تأريخيته  
وجغرافيته كما فعل محمود أحمد السيد في روايته القصيرة «في  
سبيل الزواج» حيث بنى استهلالها على وصف عام لمدينة بومبي  
وجغرافيتها وحياتها، وارتباطها بالهند والمشكلات التي تعاني منها.  
ثم لا نجد داخل الرواية أى أثر واضح ومهم لمثل هذا الاستهلال  
فيما يعنى ان المنهاج الطبيعى الوصفى اذا ما سيطر على البصر  
والذاكرة فتح المجال لأن يكتفى القاص به ولا يعود اليه. لا ينجح  
الاستهلال إلا متى كانت الحاجة الى مفرداته وأفكاره مستمرة داخل  
العمل، عندئذ يبنى كيانه اللغوى والمعرفى على شيء من تأريخية  
العلاقات الداخلية للنص لا تأريخية المكان العامة أو جغرافيته.

## الفصل الرابع

### الاستهلال السردى فى القصة القصيرة

- ١ -

لقد فرضت الحياة على كاتب القصة القصيرة أن يكون حاضراً فى المتغيرات المستجدة ، وأن يلاحق جديدها ، فهي الفن الأكثر صعوبة بين الفنون ، وهي الفن الذى كسب عداوة الفنون الأخرى ، فلا الرواية ولا المسرحية ولا القصيدة بمنجى عن تأثيرات القصة القصيرة إذ حملت كل هذه الأنواع القصة القصيرة فى بنيتها ، وأصبحت بمرور الوقت عنصراً بنائياً خفياً أو معلناً يشد جزئيات العمل ويطبع نوعها بخصوصيته. ولا ريب ، فالقصة القصيرة وليدة الحكاية ، والحكاية عنصر فاعل فى كل الفنون ، بل العنصر الذى لا يخلو أى فن منه. وفى ضوء هذه التدخلات المستمرة نجد القصة القصيرة من أكثر الفنون الإبداعية عرضة للتحويلات ، بما تمتلكه من ثراء نوعى وأسلوبى ، وبما تتيحه من مجال للأنا المفردة - تأليفاً وبطولة - من تعدد وتنوع وفرادة.

إذن ما الذى سيكون عليه وضع الاستهلال فيها؟ هل يتحكم الاستهلال بقالبها ومنحائها الفنى؟ أم أنه يخضع باستمرار لما تخضع له فنياتها؟ وعموما فاستهلال القصة القصيرة أكثر العناصر البنائية بحاجة الي فهم، فهو المدخل المتأرجح، وهو المدخل الابتداء، ولما كانت القصة القصيرة وريثة الكثافة النثرية، وريثة السيرة الخفية للذات المبدعة، وريثة للحكاية بكل شعبها وفنونها فقد حملت المتغيرات كجزء من بنيتها المتجددة، ولذلك ليس من ثبات مطلق لبنية الاستهلال فيها، بل أصول عامة يمكن التعرف عليها.

## - ٢ -

### بنية الجملة القصصية

١-٢ ابتداءً يمكننا الحديث عن تطور بنية الجملة القصصية، بمثل ما نتحدث عن تطور الجملة الشعرية أو البيت الشعري، أو الجملة الموسيقية أو الجملة السينمائية. فالجملة القصصية، هي المحك الذى يتطور فى ضوءه النثر، وفى العراق حيث الأساس المعتمد فى هذه الدراسة، نجد تطور الجملة القصصية مر بمراحل عديدة، هي بالضرورة اتجاهات القصة ومدارسها. والدراسة هذه ليست معنية

بهذه الاتجاهات أو المدارس وانما غايتها الوصول الى أهمية بنية الجملة القصصية ككل ومن ثم ما يلحقها من تغيير فيما يخص الاستهلال لاعتماده الكلى عليها.

#### ما الجملة ؟

٢-٢ بدءاً يمكن القول إن الجملة أية جملة : جملتان، جملة قصيرة مبتدأ وخبر، وتتألف من اسمين أو شبه جملة، أو الخبر فيها جملة اسمية ومثل هذه الجملة غير ذات نفع في الاستهلال لأنها مغلقة، محدودة..

أما الجملة الثانية، فهي الجملة المنفتحة، وفي الغالب يكون الخبر فيها جملة فعلية، والجملة الفعلية تشترط فروضات عديدة منها ان الفاعل فيها مولد، والفعل متعدياً، والجملة الثانية منبثقة من الجملة الأولى دون أن يكون ذلك متعملاً. فالجملة الاستهلالية، كما أشرنا أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التي ستكون جنيناً متكامل الهيئة. وما مفردات الجملة الفعلية إلا مفردات مولدة هي الاخرى، قابلة للاشتقاق والتوسع والاستعارة. لذلك ليس كل فاعل يصلح لأن يكون فاعلاً في هذه الجملة، لقد جرى تطور أساس وفعل على بنية الفاعل، فبعد ما كان مجرد منشئ للفعل، أصبح بطلاً له موقف وقضية، وحضوره داخل المتن الحكائي حضور شاغل لأن فاعليته لا تقتصر على الفعل اللغوي الابتداء وانما على الاستمرار بتوليد

الافعال. وفي مراحل تطور القصة العراقية الحديثة، جرى انزياح للفاعل، فأصبح الفاعل انساناً أو حيواناً أو زماناً، أو مكاناً أو مجتمعاً، أو تاريخاً، وجرى له ما يجرى لأي موضوع له مديات فكرية، وبمثل ما حدث للفاعل حدث للحروف وللأفعال وللأسماء، فالكلمات في الجملة الاستهلالية ليست أحادية المعنى، بل لها من المعاني ما للحدث من شمولية وتنوع.

يتم توسيع الجملة الاستهلالية بعوامل بنائية عدة، منها الإحالة، والتأويل، والاشتقاق والتضمين والتناص، والاقتباس. كما يتم توسيعها من خلال حسن التخلص كما يسميه البلاغيون العرب بحيث يصبح الدخول الى متن النص من دون تعمل. وفي هذه اللحظة يتم تطعيم بداية حسن التخلص بما هو مشابه لما في الاستهلال، وعندئذ تبدو الجملة مناسبة وملتحمة بالمتن. لذلك يمكن اعتبار الأبيات الأولى من القصيدة الجاهلية مثلاً والخاصة بالوقوف على الأطلال كلها جملة استهلالية طويلة تحتوى على جملة استهلالية أولى ثم على جمل منبئية بالارتباط مع الجملة الأولى. لأن كل هذه الأبيات تؤدي غرضاً واحداً ولو أنها من جملة أغراض صغيرة.

٢-٣ لم يعالج «بروي» الاستهلال في الحكاية الخرافية لأنه لم يكن له وظيفة محددة، والوظائف عند «بروي» هي العناصر الثابتة والمستمرة في الخرافة... ان الوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية



للخرافة»<sup>(١)</sup> وما الوظائف التي عنها «بروب» إلا وظائف الشخصيات. ويمكن اعتبار «الوضعية البدائية» التي تفتح بها الخرافة بمثابة الاستهلال، وهذه متغيرة شكلاً من حكاية لأخرى لكنها متشابهة الوظيفة في كل الحكايات. والوضعية البدائية أقرب الى الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة التقليدية أو الواقعية تلك التي تبتدئ بحادثة أو واقعة تشير الى واقع، اما في القصص الحديثة وبعد تنوع أساليب السرد أصبحت الجملة الاستهلالية متنوعة وذات مديات معرفية أوسع من «الوضعية البدائية» أو من الاستهلال التقريرى. ومع ذلك فإشارة «بروب» الى ان كل حكاية أو خرافة لها وضعية بدئية، إشارة ترتبط بالمورفولوجيا النباتية، أى النواة أو البذرة، وهو ما يشبه اشارتنا الى ان الجملة الاستهلالية أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التى ستكون جنيناً، وهذه بدورها بدهية لأن الحياة نفسها تفرض شروطها خارج وعينا بها. ومع ذلك فالتحليل النقدي اللاحق للبدايات يشير الى متغيراتها الجديدة وما أضيف لها من خصائص النوع الذى تبتدئ به..

وعموماً يمكن إجمال الوظائف الأساسية للجملة الاستهلالية فى القصة القصيرة بما يأتى:

١ - ثمة وضع موشك على الانهيار يراد صيانتة.

٢ - استحضار بطل كفوء.



- ٣ - صياغة أسلوبية مبهمة، غامضة، إحالية، منفتحة.
- ٤ - الجملة الخبرية متعددة وغير لازمة.
- ٥ - كل المفردات الواردة ستولد مفردات ومشتقات جديدة داخل النص.

٦ - لها علاقة بنائية بالمتن من خلال فن حسن التخلص والانسحاب.

٧ - لها علاقة ممهدة بالنهاية حيث اختتام الخلق التكويني بها. وترتبط خصائص الجملة الاستهلالية ارتباطاً واضحاً بالبطل أو صاحب الضمير الناطق في المتن الحكائي.

٢-٤ الجملة التي يمكنها أن تفتح السبيل الى ما يتلو، أى الجملة الاستهلالية، مليئة بالتجربة - تجربة النص - حتي ولو جاءت عفوية الخاطر، كما يحدث دائماً في القصائد. وحتى في القصائد لا تجدها كذلك بعد التحليل النقدي لها، بل علي العكس تماماً ان خيطاً من الضبط الشعوري قد نظم مفرداتها. أما في القصة فالجملة الاستهلالية لا تولد إلا وهي مليئة بمادة النص أولاً، ومحددة ارتباطاتها بمبنى النص الحكائي - الحكاية. - ثانياً، ومؤدية الي النهاية الثالثة، ولذلك ليس من اعتباطية ما في مبنى هذه الجملة أو في أهدافها.

إلا أن هذا المسار الذي أنضج الجملة الاستهلالية في القصة

العراقية أو العربية، هو مسار الوعي بفن القصة، ونعنى بذلك الانتباه المركز الي البنية الفنية للقصة، ويشكل الوعي هذا بداية تحويل الحادثة العابرة الى مجس لكشف الواقع، والي فن يسهم في تغييره أو تثويره، وعندما يعى كاتب القصة ان المهمة التي بصدها تتجاوز الانفعال بالحدث أو الانتباه لحال ما من حالات العيش تتحول القصة الى طريقة قول مهم، والي طريق فحص دقيق للواقع، وعندها يكون البناء أحد أهم المرتكزات الفكرية لطريقة تفكير المؤلف بالواقع.

ترتبط الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة بالمتن الحكائي وبالمبنى الحكائي برباط سببي أساس ذلك هو «التوليدية» فالكلمة في الجملة لا تعنى ذاتها ولا تكتفى بمعناها، بل يتفرع المعنى فيها الى مفردات تشتق منها وتتولد غيرها. ولذلك فالتوليدية التي تعتمد على الجملة الاستهلالية أشبه بالمولد الحرارى، أو المولد المعنوى، ولذلك على كلمات الجملة الاستهلالية أن تفسر بتفسيرات عديدة وأن تعرب إعراباً متنوعاً، وأن تبني بطريقة لا تعطى لنفسها أية حدود واضحة ومباشرة. فالرابط السببي بين الجملة والمتن أو الجملة والمبنى من القوة والأهمية ما يمكننا عده بمثابة النسخ في العمود الفقرى للنص. إذ لا يجوز لأى جزء من الجسد النص أن ينمو بمعزل عن تأثير الجملة الاستهلالية فيه.

والتوليدية منهج بنائى، يبتدىء بالشرارة التي تحتويها الجملة

الاستهلالية ومن ثم تتوسع النار في الجسد، حتي اذا ما وصلت القصة النهاية لا يكون ثمة انطفاء أو حريق مستمر، وإنما اكتمال. فالخاتمة لا تبنى إلا وفق سياق فعل البداية. هل نتحدث إذن عن الصناعات، تلك التي ترسم نهايتها حالما يبتدئ بها؟ أم إن العمل الأدبي يختلف من حيث السياق فتتحول انبئاته داخل النص إلى ما يفاير البداية. إن مثل هذا ليس مهماً، ولا يسمى أدباً، ذلك لأن البداية هي الفعل المولد للنهاية وللمتن، والرابط السببي بين أجزاء العمل يمتد عبر نسيج الفن بأساليب بناء خاصة.

للجملة الاستهلالية تاريخ خاص بتركيبها، فهي إذ تلازم كاتباً ما وفق سياق خاص به هو، إلا أنها تعكس بمجموعها - لدى عدد من الكتاب - سمات مرحلة أدبية، فقد تشيع نبرة أو سياقاً معيناً من التعابير أو فهما خاصاً للبداية. وفي أدبنا نجد الفروقات بين المراحل الأدبية تمتد من المتن والمبنى الي الأجزاء والعناصر، وتحمل الكلمة داخل الجملة الواحدة أو داخل العمل لدى كاتب ما أو لدى عدد من الكتاب خصائص تلك المرحلة وسماتها. وقد نغالي بعض الشيء إذا قلنا أن فهم البدايات لأية عملية كتابية لا يتم خارج العلاقة الجدلية بين المراحل ووعي الكتاب بمشكلات تلك المراحل. لاحظ بروز نبرة البطل المفرد سواء أكان هو أو أنا أو أنت.. في الاستهلالات الآتية :

«لست أبالي أعملتم من أمرى شيئاً أم لم تعلموا» - نشيد الأرض  
لعبد الملك نوري.

«يطلق عبود زمجرة مبهمة عندما يفيق» - قصة (عبود) للكاتب  
نفسه.

«يتسكع رجل وحيد أمام الشمس...» - قصة المدى لعبد الرحمن  
الربيعي.

«أحس أنه كان مستيقظاً في ظلمة الغرفة الهادئة» - قصة  
الصمت واللصوص لفؤاد التكرلي.

«دفع الغطاء السميكة عن جسده المتشنج» - قصة الخفاش  
ليحيى جواد.

«لقد مضى اليوم الثالث لزيارتي لخالتي» - قصة نافذة علي  
الساحة لمحمد خضير.

«رفعت رأسي، رأيت شخصاً يحدق بي» - قصة لحظات قلقه  
لغازي العبادي.

«هل تظنون أن بحة صوتي هذه نتيجة مرض...» قصة عش  
البوقواق لعبد الخالق الركابي.

سيطرة الأنا، البطل، الفرد، ... والحديث من الداخل، أو الحديث  
عن ... لتصبح السمات الجوهريّة لبعض استهلالات القصة القصيرة  
في معظم المراحل، مشروعية هذا الفن لا تتطلب إلا حادثة مفردة

لبطل مفرد، أو جملة حوادث لبطل نموذج... والظاهرة هذه لا تخص مرحلة دون أخرى، ولا كاتباً دون سواه، وإنما كينونتها كامنة في طرائق الفن نفسه، وفي إمكانياته لأن يعلن البوح الداخلي كتابة. وغالباً ما يعلو صوت المتحدث في البداية - الاستهلال - كي يعطى لنفسه مشروعية الدخول للعوالم المجهولة، حتى ولو كان الكلام البداية عن القاص نفسه.. فالاستهلال أشبه بالبسملة، وفي مثل هذه اللحظات لا يستعير صوت بطله، أو الشخصية حتى يتخلى عن صوته ليترك المجري يسير وفق سياقات معرفية جديدة للشخصية أو للبطل. وغالباً ما نجد الأصوات بعد الاستهلال تتوسع، وتتمفصل وتخضع خلال مسيرتها اللاحقة لإرادات أخرى، تلك الإرادات التي تولد الجملة اللاحقة من الجملة الأولى، ويتحول لسان المتكلم إلى لسان منفتح الضمائر مرة علي الداخل وأخرى على الخارج، لأن توليد العبارات - في المتن الحكائي - لا يتطلب بعد الاستهلال إلا غياباً كاملاً للمؤلف، أو إهماله لبعض الوقت. هذه المفارقة الأسلوبية لا نجدها في المتن والخاتمة، لأن الشخصية بعد أن تفرغ شحنتها الشعورية داخل السرد سوف تتسلم زمام مبادرة النهاية وتقود سفينتها بعد رحلة اليم الشاقة إلى شاطئ الأمان، لذلك تُصنع النهايات في الأغلب ولا تؤسس.

٥-٢ لقد مرت الجملة الاستهلالية في القصة العراقية بمنعطفات

بناء عدة، فمن التقريرية إلى الفنية، ومن المباشرة إلى الترميز، ومن الكلمة الدالة والمكتفية بذاتها، إلى الكلمة الإحالية والتأويلية: وبالطبع لن يتم مثل هذا التطور على أرض يباب، بل إن القصة ذاتها قد شهدت هي الأخرى التطورات نفسها، ولذلك فالحديث عن أى جزء من أجزاء القصة تأريخياً حديث عن التأريخ الفنى للقصة ككل.

٦-٢ ينطلق معنى الجملة الاستهلالية من تراكيبها الداخلية ولذلك فالجملة لها معنيان، معنى ظاهري يقرأ بحروفه ونحوه وبلاغته، وهو المعنى الذى نبتدىء به الفهم المباشر لها ولما يأتى بعدها، ومعنى باطنى مختلف له وجوه من المعرفة والتفسير ما تجعله باتجاه المولد الذى ينبت العشب ويطور النماء باتجاه خلق كيان عضوى يشد العمل ويطوره، وهذا المعنى لا وجود له إلا بالمعنى الأول. ولذلك يتطلب فهم الجملة الاستهلالية أن نعيد القراءة والتفسير، وأن نفهم أن أبعاد النص الداخلية لا تتولد من ظواهر الأشياء وإنما من بواطنها بعدما يكون الظاهر لها قد مهد الطريق إليها.

لا تبدأ الجملة الاستهلالية فى القصة القصيرة إلا بداية صغيرة، تتسع فى اللغة والاشتقاقات وتنمو ضمن فاعلية استمرار الكلمات المتولدة من كلمات الجملة الاستهلالية، ولذلك يطلق على مثل هذا البناء بالبناء المتعدى لا اللازم، البناء الخلاق الذى يوفر للحس والذاكرة ولغة مديات فعل تكوينى واسع.

الجملة المتعدية أفعال، الأفعال وحدها تولد سرداً ونموا.  
والأسماء وحدها تمد الأفعال بالحركة. لذلك نجد السرد بعد الجملة  
الاستهلالية يسير في اتجاهين، أفعال تولد سرداً، وأسماء تولد  
للأفعال مناحاً. هذا الاستهلال لقصة «إزاء السور والجسد» لموسى  
كريدى مثلاً..

«شاهد الثلاثة وهم يركضون في ضوء الشمس بمحاذاة الرصيف  
تماماً».

فهو من حيث البناء استهلال تقليدى اعتيادى، لكن من حيث  
ارتباطه بموضوع القصة نجد الأفعال (شاهد ويركضون) هي التي  
تولد الحركة داخل النص. أما الأسماء (الفاعل والمكان)، فقد  
توسعت في النص إلى الحد الذي جعلها القاص مولدة لأفعال السرد  
الأخرى. هذه الخاصية التبادلية بين الأفعال والأسماء هي من  
خواص الكلام لا اللغة، ذلك لأن الأهمية التي نعلقها على التفاعل  
والتبادل الداخلى للنص تعطى إمكانية لأن تكون الجملة الاستهلالية  
نواة مكثفة للنص، أو هي بمثابة التمثيل في تطوير القصة أو الحكاية،  
فالكلامية المضمرة داخل بنية هذه الجملة مشحونة بما هو معرفى  
إيحائى، وبما هو معرفى تكوينى، إنها أشبه «بالوشيعه» ما إن  
تفتحها حتى تستحيل إلى خيوط نسيج جاهز للعمل. ولكننا نفاجأ  
أحياناً بتحول البدايات إلى ما هو مغاير لها، وهذه سمة غير فنية



خاصة في التراجميات، فإنها في القصة والرواية ذات البنية المقصودة والمعنية لا تصلح لها إلا البدايات المؤسسة على وعى بالمكونات المولدة الداخلية، أى البداية التي تؤدي الى متبن خاص بها ونهاية مرتبطة بها.

٧-٢ في مقارنة بين استهلال الحكاية، واستهلال القصة القصيرة، قلنا ان استهلال الحكاية منفتح علي ماضٍ، كلما قرأت «كان ياما كان...» ازدادت غوراً في الماضي، أما استهلال القصة القصيرة، فممنفتح علي الحاضر أولاً وعلى ما يأتي به لاحقاً ثانياً، ولذلك يتطلب فهم استهلالات البداية هنا أن تكون حاضرة في كل قراءة جديدة، وان أفقاً أرحب ينفتح على التأويلات المضمرة في الاستهلال، ولذلك فاستهلال القصة القصيرة ينتمى إلي الكلام المولّد، الكلام الخلاق المجدد، وأن زمنيته تأويلية، مادتها انفتاح النص كله علي ما يأتي من زمن ومعارف وتواريخ وإحالات.

لنقرأ استهلال قصة «رجل يعد نفسه للموت» لمحمود جندارى مثلاً:

«استقر أنيس المنصوري منذ أكثر من أربع سنوات  
في المدينة التي ارتحل اليها مرغماً أو راغباً أو هارباً  
أو باحثاً عن مجد مزعوم».

وبتحليل صنفى الافعال «استقر - ارتحل» والأحوال الملحقة هي



الأخرى بالأفعال «مرغماً، راغباً، هارباً، باحثاً» والأسماء «أنيس المنصوري - المدينة» وملحق بها «السنوات الأربع» نجد حركة القصة كلها محصورة بين زمنية أنيس المنصوري في المدينة وكيف أن هذه الزمنية قد حركت الأفعال والأحوال حركة موضوعية راجع فيها مهنته «مدرس تأريخ» وهي زمنية وعلاقته برباب «وهي حركة مكانية» وخوفه من المفوض، وهي حركة انتقالية - ترقبية - فكانت القصة كلها عبارة عن إعادة قص العلائق المتداخلة وكيف أن «رباب» الجنس والهاجس يجمع ويفرق بين أنيس المنصوري والمفوض المجرم. هذه التركيبة ما كان لها أن تنمو بمثل هذا الوضوح لولا أن الاستهلال قد ضمنها كلها في خيوط أولى مولدة. فنجد القص يسير من فعل إلى آخر رابطاً بين انتقاله الفعلي في الزمان أو في المكان، وهي انتقالات علاقة لا انتقالات سرد خارجي، لذلك كان بناء القصة كله مشدوداً إلى تفاعلات هذه العلاقة، وبطريقة سردية يتداخل فيها الماضي بالحاضر فتسير في حركة متوثبة، وليست حركة نامية إنسيابية.

٢-٨ كلما تعددت أفكار الاستهلال توسع ثوب القصة واغتنى بالممكنات، فالاستهلال الأحادي الفكرة ملائم للقصة القصيرة التقليدية أو القصة القصيرة جداً، في حين لا يصلح للقصة القصيرة المركبة، فكترتان يحتويهما الاستهلال أفضل من فكرة واحدة. لاحظ

استهلال قصة «القنديل المنطفى»:

«لم تتحرك السيارة السوداء، ولم يزل القسم الآخر من الكوخ هادئاً». والفكرتان هما تداخل بين عالمي الداخل والخارج في لحظة زمنية مكثفة. (حركة السيارة في الخارج وهدوء الكوخ في الداخل). وغالباً ما تكون الفكرتان تداخلاً بين زمان ما ومكان ما، أو بين زمن قديم وزمن جديد، أو بين حالين متناقضين، أو موقفين متعارضين، ويكسب تعدد الأفكار القصة تعدداً في بنى السرد ومستبوياته، ويجعل من الوصف حالاً مراوحة بين مديين أو مراوحتين. انك لتشعر ان الاستهلال المركب غنى بالدلالات، يواكب مسار الحياة ويعمق الحدث ويجعله شاملاً، وغالباً ما تكون الحال المفردة عزفاً على وتر واحد، أو ترنيمة لا تهدد.

في القصة العراقية اكتسب تعدد الأفكار في الاستهلال سمة حدثية، وبخاصة بعدما اغتنت القصة بالتجريب والمشهدية والمظاهر الحياتية المتناقضة، إن الغنى أسبسه اجتماعي - ثقافي، وإن مشروع القصة الناجحة يتطلب تطويراً للرؤية، وإغناءً لمساحات القص، وغنى لا يقف في لحظة، إن الحركة المتنامية تتطلب وعياً جدلياً، يفتنى بفاعلية التقاطع بين أفعال وأسماء، حالات ومواقف، أزمنة وأمكنة.

« لماذا نهرب؟ »

رد بصوت خفيض:

اشـشـش.. لا ترفعى صوتك.. يسمعنا الحرس فى القلعة  
فنضيع!».

فى استهلال قصة «القلعة والقارب» لمهدى عيسى الصقر،  
فكرتان فى واحدة، هرب الزوج والزوجة وطفلهما وسط الظلمة،  
ومراقبة آتية من القلعة لحركتهم. والقصة كلها تقوم على هذه  
المفارقة، مهما تهرب ثمة من يراقبك أو يتيح المجال لك بالحركة  
الموضعية، لكنك ما إن توشك على الوصول حتى تقتل. هذه المراقبة  
والترقب هما محوراً القصة. فكرتان زمنيّتان: زمن الهرب أملاً فى  
الخلاص، وزمن المراقبة الدقيقة من قبل رجال القلعة، مشفوع كل  
ذلك بمكانين سيوله حيث انسياب الزورق وسط الظلمة، وصلابة حيث  
رجال القلعة المسلحين. يتطور الموقف كله باتجاه الكشف عن  
واقعين يعيشان معاً على أرضية فكرية قلقة: الخلاص والموت،  
الحرية والسجن، الرأى والرأى المضاد. وخلال مسار السرد  
القصصى ثمة لحظات توقف ملاءها القاص بالوصف والحوارات  
الصغيرة والتداعيات، وكأنه فى هذه البناءات الصغيرة ينضج على  
نار هادئة الفكرة الأساس للقصة.

٢-٩ يتيح تداخل الأفكار للاستهلال حرية الحركة بين الأزمنة،  
والضمائر، والمفروض أن تتسع هذه الحرية ويتشرب النص بها، لأن

الانفعالات السريعة غالباً ما تسقط فني وهم الاعتبار والتفجر الآني،  
في حين أن بناء النص الجيد يتطلب إضافة إلى المرونة الأسلوبية  
مراقبة لخيوط السدى التي تبدأ من البداية وتستمر الى النهاية.

في حال الاستهلال المتعدد الأفكار، يكون من شأن المتن  
التوازي في العرض والسياق وغلبة أية فكرة علي أخرى خلل يصيب  
الجسد، والتوازي المطلوب تحقيقه يفرض لونا من المراقبة الدقيقة  
لمسار الفعل المحرك لهما، إذ غالباً ما يكون النسيان أو الشطط أو  
انبثاق أفكار وسياقات أخرى داخل النص سبباً لتغيير مجرى القص  
وبذلك يفقد التوازن مبدأه البنائي.

ومن شأن الاستهلال المتعدد الأفكار أن يخلق آراء عدة، ثمّة  
حوارات مع الأزمنة ومع الذات ومع الآخر، وثمرّة تقدم وتراجع، تطلع  
وانحسار، لأن لغة البناء الداخلية لا تتكامل إلا بشمولها مساحات  
قص متباينة. إن حرف الجر أو الوصل ليس هو الربط السببي لنمو  
النسيج الداخلي، وإنما الرابط ينبع من خلال تصادم حقيقي بين  
تعارضات الفكر نفسه وإلا ما معنى أن يزدحم بيت القصة بأفكار  
دون أن يكون ثمّة صدام، وصدام من نوع قاس بينها. إن الجدلية في  
مثل هذه الحال خلاقة، مركبة، فاعلة وليست جدلية تناقضية ساكنة.

١-٣ يتحدد معنى الجملة الاستهلالية بفاعلية القراءة، أو بما يسميه بيتر بروكس بـ «الرغبة» وإن كان موضوعه الرواية لا القصة القصيرة ولكن البدايات «تحمل صورة رغبة وهي تتشكل»<sup>(٢)</sup> سواء أكانت هذه الرغبة عند الكاتب أو عند القارئ، فقراءة النص هي قراءة تكوين للمعنى كما يقول بروكس، وإن الحبكة أثناء القراءة تنشط عملية تكوين المعنى»<sup>(٣)</sup>.

وإذا ما ابتعدنا عن المفهوم الجنسى للرغبة، فإن الرغبة مبدأ اجتماعي كذلك، لا سيما إذا كان المراد بالنص التعبير عن وعى جماعة ما، كما يشير الي ذلك غولدمان في «رؤيا العالم» والجماعية هنا نشاط خلاق ومثير في تكوين السياق الداخلى للنص وفي مد الحبكة بعناصر قص أشمل من الفردية. الرغبة مبدأ نفسى واجتماعى معاً، وعندما يتوفران فى البداية فإن كياناً عضوياً صحياً سينمو، ولكن غالباً ما نجد تعارضات فكرية بين ما هو نفسى - فردى، واجتماعى - عام.

«سألته بكل ما يملك صوتها الفتى من ثقة وتحرر وانفتاح:

- هل تعرف (حامد)؟

- (حامد) ؟.. نه صديقى منذ الطفولة وحتى اللحظة. لكن

لماذا؟

– انه يثير فضولي.. أريد أن أراه وأتعرف عليه.»

قصة حكاية الأبله ليحيى جواد

وسيتضح خلال السرد أن حامداً هذا سيكون الشخصية المعنية برغبة «سعاد» أما المعبر عن الرغبة فهي زوجة حامد «هيفاء». هنا ينقل القاص عنصر الرغبة من شخصية الى أخرى بحكم ان العرف الاجتماعي لا يسمح لأخت أن تطلب من أخيها دعوة حبيب لها. وخلال فعل القص نجد الجملة الاستهلاكية هذه تتوسع وتتشظى وينسلخ منها الموقف تلو الموقف مؤكدة فاعلية التوليد اللغوي للنص وهو ما يسمونه في البلاغة العربية حسن التخلص من البداية إلى المتن، ونسميه في الصناعة الشعبية (بالتطعيم أو الامداد) وهي اللحظة التي تكتمل فيها البداية «البدوة» ولم يعد لعناصرها إمكانية الاستطالة مما يستوجب تغذيتها بمواد تلحق بالبداية وتتوسع علي المتن (أي السرد) وما ان يكتمل السرد (المتن) حتى نقطع الامدادات (التغذية) فتعود عناصر النسيج الي الاضمحلال خلال العمل وصولاً للنهاية. فالجملة الأولى من أي عمل تتضمن كل العمل، يقول تودروف في كتابه (الشعرية) «يمكننا القول إن الجملة الأولى من آنا كارنينا تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة»<sup>(٤)</sup>.

٢-٣ من يستنطق مفردات الجملة الاستهلاكية؟ القاص أم البطل أم القارئ؟ يتحدث القاص عن الآخر فيصبح راوياً. ويتحدث القاص

عن نفسه فيصبح بطلاً متكماً. ويتحدث البطل عن نفسه، فيصبح القاص راوياً لمتكلم، ويتحدث البطل عن آخر، فيصبح القاص راوياً لراوٍ - متكلم، ويتحدث البطل من خلال القاص، فيصبح الحديث متكماً عن راوٍ. أما القارئ فيخفيف كل هذه الأحاديث صفة المستمع - المتكلم . وهنا نجد أنفسنا أمام بناء معقد، لكل مفردة منها موقع في اللسان العام.

ليس شرطاً أن تتوضح بالكامل هوية المتحدث - عدا القاص والقارئ - ، فالضمائر الأخرى يوضحها المتن والمبنى لأنها الأكثر فاعلية في البناء. أما القاص - والقارئ فحصيلتهما الاتصال والانفعال معاً، ولذلك كلما أمعنت مفردات الاستهلال بالغموض والاحالات والتفسير امتلكت امكانية الاستطالة والاحتواء لما يأتي. والمهم أن يكون لضمير المتكلم في الجملة مفردة ملغزة، بعض جوانب التلغيز فيها يفسر خلال السرد، وبعض الجوانب الأخرى تفسر خلال النقد والقراءة. المهم أن استتطاق مفردات الاستهلال يتم عبر فاعل ما، الفاعل فيها يحتوى حركة جماعية - جماعة الضمائر المستعملة في المتن، ولذلك يكون أحياناً بضمير مفرد وأحياناً بضمير الجماعة، ويمثل ما يحق للفرد أن يتحول إلى الجماعة، يحق للجماعة أن تتحول إلى مفرد، وفي الرواية الكثير من التحول الأخير.



تعبّر الضمائر داخل الجملة الاستهلاكية عن موقف فكري مسيطر، فعندما يكون الحضور متميزاً لفئة ما، فالفاعل المعبر عنهم يوطن «أناه» صوتهم، في لحظة الغياب كذلك ولكن مع شيء من الرمزية. لعل القصة العراقية بكل تجريبياتها وتحولاتها، بقيت محافظة ولحد ما باحتواء صوت الجماعة المعبرة عنهم، حضوراً كان أم غياباً. ولذلك تستطيع أن تميز بين قاص ذي منهج اجتماعي بارز، وقاص لا يمتلك منهجاً، وكلا القاصين موجودان في الساحة والابداع. قاص أراد أن يقول عبر نتاجه عن تحولات الجماعة، وقاص أراد أن يقول عبر نتاجه عن تحولاته هو. القاص الأول غالباً ما يوطن «أناه» صوتاً جماعياً والثاني غالباً ما يوطن «أناه» صوتاً فردياً. خذ هذين النموذجين:

«كانت الدبابات تزحف علي جثث لم تجف دماؤها بعد وثمة طلقات طائشة تبحث عن إنسان ما...» - قصة (الموت في كل الفصول) لمحمود الظاهر. صوت القاص الراوي صوت جماعي.

«لم يصدق أول الأمر، فعندما حدث ذلك ببساطة متناهية، وجد نفسه فجأة في الصحراء وحيداً تماماً» - قصة (السيف) لنزار عباس. لاحظ الصوت المفرد المتوحد..

يتحول صوت المتكلم في الاستهلال الى ما يشبه الإشارة أو البداية المبهمة، لأن الموقف ما يزال في طور النمو، وإذا ما اتضح القصد كلياً في البداية فشلت المهمة. ولذلك لا يصلح للبدايات إلا



المواقف المشبعة بالبوليسية، ابهام وغموض وإشارات صغيرة، وشد للقارئ.

٣-٣ ليس في جملة الاستهلال ما هو مغرق بالماضى البعيد أو محلق في زمن مجهول، كل ما فيها يحيا في المنطقة الوسطى، الحاضر فيها أقوى والماضى فيها قريب، أما مستقبلها فهو صدى الزمنين. لذلك لا تثقل الكلمات بزمن واضح، أو متكامل، أو منغلق، أو منتهى، زمنها منفتح على اللحظة الشعرية المولدة، ومادتها موحية بدلالات الكلمة المشبعة بالتأويل والاحالات.

تعطى المنطقة الوسطى من الزمن لجملة الاستهلال حرية في طرق السرد، فالتنقل من الحوار إلي الوصف إلى المنولوج، تنقل زمنى ولن يتم مثل هذا التنقل في الأزمنة المسحومة، بل هو الذى يعطى للزمنية مداها وأفقها وحدودها المطلقة، حتى الماضى البعيد فيها لا يصبح هكذا إلا من خلال المتن لا البداية. وقلما نعثر في القصص الجيدة علي ما هو محسوم من البداية. إن الحرية الأسلوبية وحدها قادرة علي صياغة المواقف الشاملة والمستمرة، وفي قصتنا العربية نادراً ما ينتبه إلي فاعلية الزمن الأوسط.

إلا ان الجملة ليست بلا زمنية واضحة، قد يكون زمنها ماضياً بسيطاً، أو قريباً وقد يكون حاضراً، الزمنية التى نعنيها هنا أفعال غير محسومة، ولو أننا ندرك أن أية بداية لابد وأن تعمل بدقة، وأن لا

تترك للاعتباط أو للهوجة، لأن المبدأ الزمنى فيها هو الذى يولد بقية الأزمنة الداخلية، وإذا ما ولد الزمن اعتباطياً أو عفويّاً كثر الشعر فى القصة، وتنوعت من ذون علم طرق التعبير وبالتالي توسع ثوب القصة القصيرة وترهلت مفاصلها .

«كان الباب مظلماً لأنه يقع فى زاوية جدار، والليل النائم فى الزقاق يقطر ماءً» - قصة (تقاسيم على وتر الربابة) لمحمد خضير. فعلان يسيران الاستهلال الماضى الناقص والحاضر المكانى «يقع» و «يقطر» وكلاهما خلال السرد يولدان معاً فاعلية اللحظات، لا زمن ماضى محسوم، ولا زمن حاضر مطلق، بل زمن اللحظات الشعرية التى يصنعها المشهد المكانى - الزمانى، أى الزمنية الوسطى. زمنية العين والحس والفعل المدرك.

«يتنفسان ببطء طوال الفترة.. كانا هرمين. مرابطين داخل حجرة نصف مضاعة..حجرة رطبة. كان كل منهما يمسك بطرف ويتحسسه برفق. كان أبوه علي اليمين وأمه على الشمال...» - قصة (غرف نصف مضاعة) لموسى كرىدى.

لاحظ الزمنية الوسطى، والتداخل بين الحاضر والماضى القريب ولاحظ وسطية المكان «نصف مضاعة - رطبة - الامسك بطرف والتحسس برفق - اليمين والشمال» كل شىء فى هذه الجملة الاستهلالية لا يؤدى إلى الحسم، بل إلى الترقب والشد والانتباه،

وإلى العيش فى المنطقة الوسطية من الزمن: ثقل الحاضر والانشداد  
الى الزمن الماضى من خلال تقادم عمر الأبوين، ونلاحظ كذلك ان  
أنا البطل، الراوى، هو الآخر زمنية وسطى بين عمر الأبوين.

٣-٤ تحتوى الجملة الاستهلالية على نبرة إيقاعية مركزية، تبدو  
وكأنها البؤرة الموضوعية فيه. هذه النبرة ستكون الأساس لوحدة  
الانطباع التى تشمل القصة كلها. وتتوضح النبرة من خلال تضافر  
الرغبة والموضوع. رغبة القاص الخفية فى الكشف عن موضوعه  
ومادة الموضوع المراد تجسيدها. ولهذه النبرة ميزة محلية أيضا،  
كأن تأخذ سجايها من الخس الشعبى، أو من نبرة الصوت، أو من  
مفردات مشبعة بالمحلية أو خلال تركيب لا شعورى يفرضه القارئ  
نفسه.

تعتمد النبرة صياغات عدة، كأن تكون نبرة زمنية، أى إحساس  
ما بثقل الزمن، أو نبرة مكانية، أى إحساس ما بثقل المكان، أو نبرة  
وجودية، أى إحساس ما بالحرية الفردية أو نبرة حزينة، أى إحساس  
ما بضغط داخلى أو خارجى.. أو نبرة مفرجة.. إلخ.. هذه المديات  
الأسلوبية تتيح مجالا للقاص أن يضبط موضوعه من البداية وأن لا  
يترك قصته تفترض خيوطها.

«انغمست فى الدخان، مع نوع جديد من البشر، لم تقع عينى من  
قبل على واحد منهم، لم أعرف ما أفعل بينهم، تحاشيت عند دخولى

أن أضحك أو أعارض» - قصة (المربع الضوئي) لعبيد الستار ناصر.

يجسد نبرة الخوف والحصار والسجن والغربة المحيطة بالبطل، وطوال القصة تصبح هذه النبرة الايقاع العام الذي يشد أوتار النص، كما تعطى انطباعاً بأن القصة حكاية رجل مقذوف في مكان حصار. وخلال السرد نجد كلمات مثل القاعة، الغرفة، الخوف، الدخان، مع عشرات الامكنة الحصار وقد انفرشت علي جسد القصة كما لو كانت فروعاً من الجملة الاستهلالية.

«لست أعلم مبلغ صدق هذه الحكاية، فقد كان أحدهم قد حدثني بها عن أيام خلت» - قصة (الجدار وألسنة ياجوج) لفهد الأسدي. النبرة الايقاعية هي سيطرة الحكاية على مناخ القص، وضمناً فالحكاية تعنى منطقة وسطى بين التصديق والتكذيب، وما الأيام التي خلت إلا الإحساس مركز بثقل ما حدث وما سوف يحدث. القصة كلها ليست إلا تجسيدا للحظة القص في الحاضر..

أهمية النبرة الايقاعية هي ضبط الشعور وتحديده، وجعله المؤشر علي ما سوف يحدث ولو بطريقة تلميحية. إن عمقاً تاريخياً أو ماضياً يلوح من خلال التأكيد على ما حدث في الماضي، إلا أن هذا العمق ليس هو المعنى في القصة، المعنى هنا استمرارية الحال في زمن ما يزال مشدوداً إلى السلفية في حين أن أبناء فيه يرفضون هذه

الوقائع.

« فى الداخل، فى عمق ذلك الدغل الاخضر المتشابك، تماس دائم ومنهك بين كائنات عجيبة احتواها الدغل..» - قصة (الدغل) لمحمود جندارى. ويعطينا الاستهلال انطباعاً عن حركة الكائنات الخفية من أجل الجنس والحياة. وما القصة إلا إعادة قص هذه النبذة الازلية التي تمارس بوعى وبلاوعى.

«الآن بدأ الجسد يهبط فى حركة خفيفة جداً كأنه يتجنب أن يلامس القاع» - قصة (لأوفيليا جسد الأرض) لعبد الاله عبد الرزاق. والنبذة المسيطرة علي مناخ القصة كلها هو هذا التلاحم بين الجسد والماء والقاع فى لقطة شعرية مكثفة. هي إيقاعية الموت والصمت. تظهر النبذة الايقاعية فى الجملة الاستهلالية وقد أشركت كل المفردات بمناخها، إذ لا يجوز وجود نبرتين أو أكثر، ولا يصح أن تخلو الجملة من أية نبذة مسيطرة، وبالضرورة أن جانباً كبيراً من ظهور النبذة يعود إلى سيطرة القاص على مادته مسبقاً، أو على جزء كبير منها، إذ لا يجوز الابتداء وكل شيء غير مكتمل الظهور. إننا نضع البداية ونحن علي دراية تامة بما سوف ينتج عنها فى النهاية، فكل بداية يفرضها الموضوع.

٤-١ تعتمد الجملة الاستهلالية المشهد أساساً مكوناً لخصائصها ، فهي كي تتوضح لابد لها من تحديد أولى لمفرداتها، فيكون المشهد المكانى، أو المشهد الزمانى، محتوياً لها، وأحياناً يشترك المشهدان فى هذا الاحتواء.

والمشهدان إما طبيعى: أرض، ليل، نهار، نهر، وإما نفسى استعارى، أو تخيلى مفترض، أو اسطورى ميثولوجى، أو خاص محلى ذو سجايا واستخدامات أناس معينين، وإما هو مكان أو زمان طقسى، احتفالى، أو كرنفالى محدد، وإما هو نسبى متغير السمات، يحدث على الأرض أو فى الكواكب، وإما هو لا مكان.

الملاحظة الجوهرية ان الافعال فى الجملة الاستهلالية التي تعتمد المشهد المكانى أو الزمانى، تكون فى الأغلب حاضرة حتى ولو جاءت ماضية، فالحضور لها هو الفاعل، وهو المهيمن:

«إلى جذع نخلة قائمة بالقرب من مجرى النهر، شد الرجل رباط الحصان بعناية» - قصة (السيف) لعبد الاله عبد الرزاق. لاحظ هيمنة المكان: جذع نخلة - بالقرب - مجرى النهر - رباط الحصان.. وهناك فعل «شد» يدل على حاضر الموقف لا على ماضيه.

وفى الأغلب الأعم لا تأتى الافعال مع المشهد المكانى، وإن أتت

فتكون ثانوية، لأن زمنية الجملة مشهدية، المكان هو الفاعل المولد..

«ممر ضيق لا يكفى قدماً أو قدمين يمران عليه فى آن واحد  
وبصورة متعاكسة» - قصة (هموم شجرة البمبر) لكاظم الأحمدى.

«صفوف الآجر المتاكل تنقطع بدعامات النوافذ الكبيرة القريبة  
من الأرض» - قصة (منزل النساء) لمحمد خضير..

«كان البيت يقع بجانب الساقية الملتفة حول القرية بشكل نصف  
دائرى. هناك تقف شجرة الصفصاف فى وسط الساحة منتصبه  
شامخة» - قصة (نجمة النهار) لأحمد خلف.

«لا يصدق أول الأمر، فقد حدث ذلك ببساطة متناهية وجد نفسه  
فجأة فى الصحراء وحيداً تماماً» - قصة (السيف) لنزار عباس.

٤-٢ يضيف المشهد المكانى على القصة سمة الواقع  
الموضوعى الخارجى. وسمة الواقعة - حدث القصة - وغالباً ما  
تنهض الاهتمامات بالمكان فى مرحلة التحديث والتجريب معاً،  
فالعين البشرية ترافق الإدراك والأحاسيس الاجتماعية والنفسية،  
فيجربى ثمة اقتران شرطى بين الفعل ومكانه، الفعل وحدثه، الواقع  
الخارجى، والواقعة الحديثة. وتقترب هذه السمة من سمات التحقيق  
الاجرائى، فالقاص الواقعى قاضٍ فى أحد جوانبه، ومحقق فى  
جوانب أخرى، ومصور، ومفسر، ومدرك مما هو أبعد من الحدث فى  
جانب آخر. فالحس بالوقائع المقترنة بواقع، حس يرافق مراحل



النهوض الفكرى والثقافى، كما يرافق الاعتزاز بانجازات المحيط والمعارف والنفوس. والقصة العراقية الحديثة انتبعت الى ظاهرة المشهد المكانى - الزمانى فى مرحلة نضجها الخمسينى والستينى معاً المرحلة التى شهدت التيارات القصصية المشبعة بالواقعية وبالتجريبية نهوضاً على يد كتاب مجربين أكفاء.

اقترن الحس بالمشهد المكانى ببطل مميز، له خصوصية شعبية أو فردانية انسانية، أو سمة خاصة تميزه عن بقية الناس، وشخص مثل هذا كان موضع اهتمام القاصين الجدد، فهو لا يكتفى بالتقاط حدث متميز، ولا باكتشاف طريقة سرد جديدة، ولا بتخصيص زاوية نظر خاصة، وإنما فى البحث عن نموذج متفرد يمتلك صوتاً ولوناً وحاسة وقوة حضور.. ولذلك لا نجد قصة فى الستينيات وحتى المرحلة الحاضرة إلا وبدأت بنموذج متفرد له اسم وأبوين أو من دون أبوين، ملامحه مستمدة من طريقة حديثة وكيفية حضوره، والمكان الذى يجلس أو يعمل فيه.. فأنصب الاهتمام على إبراز ملامح هذه الشخصية من أول جملة فى القصة:

«على النهر وفى كل أمسية، تقف امرأة يسمونها عزيزة المجنونة تصر على أن تغنى كلمات» - قصة (نهر الجنوب) لفهد الأسدى.

«كان غبار الطريق يلتف فى الفراغ أمامها على هيئة زوابع صغيرة» - قصة (هناك فى المكان البعيد) لأحمد خلف.



« كلما اقترب صيف وجد نفسه إزاء ذلك الجدار الطيني الرطب يبحث فيه عن مكان لصنع ثغرة صغيرة تنفذ منها الشمس والهواء» - قصة (الحريق) لمحمود جندارى.

«كان الباب مظلماً لأنه يقع فى زاوية جدار، والليل النائم فى الزقاق يقطر ماءً...» - قصة (تقاسيم على وتر الربابة) لمحمد خضير.

« حين دخلا كان يحتل العالم السفلى ظلام خفيف وتتحرك فى الشاشة صورة سريعة...» - (القطارات الليلية) لمحمد خضير.

«عندما أُلقيت نظرة أخرى على المدينة، وجدتها مثل عنقود بلون التراب تسبح فى ضباب سرابى» - قصة (السحالى) لجليل القيسى. المشهد المكانى، فاعلية العين، بطل محورى متميز، أفعال قليلة، أمكنة كثيرة، هى ما يميز الاهتمام بالمشهد المكانى فى القصة.

٣-٤ وبمثل ما اعتمدت الجملة الاستهلالية المشهد المكانى، اعتمدت كذلك المشهد الزمانى، بفروعه: الزمان الطبيعى - الزمان النفسى - زمن القراءة - واستطاعت أن تتعامل مع الزمنية تعاملها مع المكانية، بأن أثقلت أحاسيسها بالحدث وإن أشبعت لغتها بالأفعال، وإن حاولت استنهاض قيم البطولة الشعبية.

والزمنية هى الأخرى واحدة من أساليب تحديث القصة العراقية الحديثة. ففي المراحل السابقة، الخمسينيات بالذات، كان التعامل

مع الزمنية تعاملًا حديثًا، توقيتًا وتجسيدًا، فثمة ظاهرة ما حدثت في وقت ما يكتب عنها القاص، ولكن الاحساس اللاحق بالزمنية تحول من التوقيت والتحديد إلى الشعور واللاشعور، إلى ما هو مشترك لقطاع وما هو نفس خاص، فتحول الزمن من مجرد صباح، مساء، ليل، نهار، إلى ديمومة واستمرارية، وتيار وتدفق، وعدم توقف، وعدم النظر إلى أوقات معينة، أو مراحل، وظهر للقصة أزمنة، زمن الكتابة بضمائر معينة، وزمن الاسترجاع بضمائر، وزمن القراءة بضمائر، وبدأت البحوث تعالج سايكولوجية الكاتب، وسايكولوجية البطل وسايكولوجية القارئ، وأدخلت في بوتقة واحدة اندمج فيها الزمن الموضوعي الحدثي الخارجي، بالزمن الكتابي، بزمن النص المفتوح على العوالم..

« لا شيء في الوجود كله، يعادل بالنسبة لي هذه اللحظة لذة قيلولة هادئة» - قصة (اضطراب في ألوان النهار) لمحى الدين زنكنة. لاحظ ثقل الزمن: الوجود - هذه اللحظة - لذة - قيلولة هادئة ثم المعادلة بينهما.

٤-٤ كى يصبح المشهد الزمنى جزءاً من الوعي بالحدثات تراه مزدحمًا بالأفعال الماضية والحاضرة، والأفعال النفسية لأن بنية الجملة تعتمد الاستطالة والتعدي ولذلك لا أفعال لازمة في الاستهلال، ولا جمل قصيرة من مبتدأ وخبر وإنما اعتماد زمن مفجر اللحظة،

مفعم بالاستمرارية كي يتيح للقاص التفكير في الجوانب المحتملة للسرد.

يعكس المشهد الزمني الجديد في القصة الحاجة إلى استيعاب المراحل الاجتماعية المتغيرة، والابعاد النفسية الجديدة، إن تزاوجاً خفياً بين المفردتين الاجتماعية والفردية يتم في المراحل التي تشهد تحولاً جذرياً، والعراق في الستينيات شهد مثل هذه التحولات علي مختلف الأصعدة مما استوجب حضور هذه التحولات في الفن والأدب كجزء من عملية انعكاسية واضحة. لذلك بدت الممارسة الفنية ترسو علي شيء من الوعي بأهمية أن تكون القصة أو الشعر معبراً، والواقعة النفسية هذه اجتماعية بالضرورة لأن المثقف في هذه المرحلة أحس بشيء من وجود حقيقي مغير له.

«لكل مساء حكاية، حكاية واحدة، في أول المساء، عندما تسكت عصافير البرد على سدرة البيت.. تأتي الجارة..» - قصة حكاية الموقد لمحمد خضير.

المساء، الحكاية اقتران شرطى بين المساء والحكى..  
البرد ، السكون اقتران زمنى بين الزمن الطبيعى والنفسى.  
لا تحتل القصة القصيرة زمناً تاريخياً كبيراً، ولا وثيقة تؤشر  
لزمن كبير لذلك تخف وطأة الماضى الثقيل فى الجملة الاستهلالية  
أحياناً، ويستعاض عنها بـماض قريب أو مستمر. فالزمن الوثائقي

من شأن الرواية الطويلة حتى الرواية القصيرة تخشاه وتتجنبه.

٤-٥ الزمن الذهني - التخيلي حضور أوسع في الجملة الاستهلاكية، فمثل هذا الزمن هو الفاعل في الشعر وفي النثر، وبخاصة القصة القصيرة حيث التركيز علي ما هو مشترك في الحياة ميدان فاعل من ميادين القص الحديثة. ويتطلب هذا البعد مخيلة نشطة توفر للقصة ميادين سرد واسعة.

والزمن الذهني زمن استعاري، يخرج عن حدود المؤلف اللفظي ويرتاد مساحات قص متغايرة مع واقع البنية الفعلية المألوفة.

«كان الباب مظلماً لأنه يقع في زاوية جدار، والليل النائم في الزقاق يقطر ماءً...» - قصة تقاسيم على وتر الربابة لمحمد خضير.

الباب المظلم - الليل النائم - الزقاق يقطر ماءً.. كلها أزمنة استعارية، هي من نتاج المخيلة.

«قبل المساء أصبح اللون رمادياً، أما الشارع فكان مدثراً برائحة الرطوبة والبرد» - قصة الظلام في الخارج لعائد خصبك.

المساء - اللون الرمادي - الرطوبة المدثرة.. كلها أزمنة تخيلية.

«لم يدر متى تقرر الأمر علي وجه التحديد، فقد يكون ذلك قبل شهر أو اثنين أو عام، أو... ما أدراه، قد يكون منذ ولادته...» - قصة الفريسة لعبد الخالق الركابي.

لاحظ نسبية الزمن التخيلي هنا وقد امتدت على مسافة العمر

كله. ولذلك لا حاجة لتوضيح الوظائف العامة التي أدرجناها سابقاً.  
الآن بدأ الجسد يهبط فى حركة خفيفة جداً، كأنه يتجنب أن  
يلامس القاع.. ولم تمض هنيهات حتى مس حوافى القاع مساً  
مرتبكاً جعله يرتفع مرة واحدة فى انزلاق عجل، ثم عاود استقراره  
نهائياً بشيء من البطء « - قصة «لأوفيليا جسد الأرض» لعبد الاله  
عبد الرزاق.

ملاحظة أولى: يمكن الاكتفاء للدلالة على تكامل الاستهلال بالجملة  
المنتھية بـ «القاع».

ملاحظة ثانية : إن ما تقدم الاستهلال من مقتطع خبرى - شعري  
للشاعر «ولت ويتمان» يحدد ثيمة القصيدة لا الاستهلال ، ولذلك لم  
نعد المقتطع الشعري ذلك استهلالاً للقصة.

بعد هاتين الملاحظتين نأتى على مستويات الفعل فى الاستهلال.  
١ - المستوى الإبلاغى. القاص يبلغ لنا خبر هبوط الجثة بالماء.  
٢ - المستوى الوصفى. القاص يصف لنا وصفاً حياً نزول  
الجثة فى الماء من قبيل (حركة خفيفة - مس الحوافى - يرتفع مرة  
واحدة.. إلخ).

٣ - المستوى الشعري. تأثر الاستهلال بمقطع وولت ويتمان  
الشعري فانسحب ذلك على مفرداته التي بدت نثراً شعرياً جميلاً.

٤ - المستوى البنائى :

أ - الزمنية . تسيطر على أزمنة المقطع أفعال المضارع، وكلها  
مستلة من زمنية موضوعية هي «الآن» التي افتتح بها الاستهلال.  
ب - المكانية. تسيطر على أمكنة المقطع، العلاقة بين الجسد  
والنهر، علاقة منح واتحاد وكأنه يريد إحياء الجثة بنزولها النهر -  
علاقة تضادية.

ج - الماضوية. وترتبط أفعال الماضي بالحاضر، فكانت قريبة  
أو مرافقة لحركة المكان والزمان. وقد تمثلت بـ «الهنهات والبطة» .  
د - وتتركب الجملة الاستهلالية من زمنية - ابتداء هي (الآن)  
ومن الاخبار جملة فعلية تنتهى بـ جداً. ثم يتوسع إخبار الجملة  
الفعلية الأول إلى جنل فعلية أخرى مرفقة بـ «كأن» وهى احوالية،  
تأويلية. ثم تتوسع الجملة ثالثة لتعود فترتبط بـ «تمضى» لـ «الآن»  
ثانية. وهكذا تتوالد أفعال الجملة الحاضرة والماضية من اللحظة  
«الآن» أى من الظرفية الزمانية.

هـ - ونجد الجملة الاستهلالية وقد توسعت فى فقرات النص  
فاعتمدت المكان (الماء - الجسد) والابانة (الآن - الحركة) مادة  
لهذا الانتشار. وكانت عينا الراوى هى الراصد الفعلى لهذه الحركة  
العكسية. فثمة مقطع يعتمد الزمنية وآخر المكانية، وثالثاً حديث  
الراوى. وهذه البنية التعاقبية هي رصد دقيق للعلاقة المتحركة بين  
المكان (الماء - الجسد) والزمان (حركة الجسد الآنية) والراوى

(الوصف والسرد). وكأن القصة معمولة بطريقة رياضية دقيقة مزدوجة الفاعلية.

« تلك هي علامات المدن، أبوابها، أسوارها وطرقها الخارجية الخالية تحت سماء مقفرة، علامات... » - قصة العلامات المؤنسة لمحمد خضير.

١ - المستوى الإبلاغي: يخبرنا القاص عن «فكرة» أهمية العلامات في المدن وفي غير المدن.

٢ - المستوى الوصفي: فاعلية العين والمشهد المكاني.

٣ - المستوى البنائي: يضع القاص الاستهلال بين قوسين وكأنه مقتطع من سياق آخر. وهذه طريقة إحالية على نص غير مكتوب هو الواقع العياني، وتتركز في هذا المستوى:

أ - الماضي. خلو الجملة من اسم الإشارة «تلك» يشير الى مكان ما قائم منذ القدم.

ب - الحاضر. ليس في الجملة أي فعل حاضر، إلا أن فعل القراءة لا السرد هو الحاضر. - سيتغير هذا الفعل ليصبح فعل الشخصين هو الحاضر داخل القصة.

ج - المكانية، هي اللغة الفنية التي تؤسس للاستهلال أهميته، وقد تلخصت بـ «العلامات» وسوف تتوسع مفردة «العلامات» داخل النص لتصبح علامات للحرب والسلام، للحب، وللشجر.. علامات



الحياة المجهولة، العلامات القاتلة، علامات الفراغ «التمثيل» علامات  
الدرس «الدقات» العلامات الخاصة، علامات الوجه العراقي. علامات  
الخلاء، وألوان النهار، ملامح الوجوه، ملامح المواقف المشتركة، في  
العراق أو في فلسطين.. إلخ.

د - تتركب الجملة الاستهلالية كلها من أسماء مشتقة من  
«العلامات» ويعنى ذلك أن بعض الجمل الاستهلالية تركز حدثها حول  
كلمة مولدة فقط . كلمة بمبتدأ، لتصبح القصة كلها خبراً موسعاً لها.  
«قيل له، ينبغي أن تسافر منذ الآن، لتخبر أهل وأقارب السيد  
حمادى بن السيد خلف الجمعة، عن وفاته ليلة البارحة» - قصة  
البيارق لكاظم الأحمدى..

١ - المستوي الإبلاغي: هو إخبار عشيرة السيد حمادى بوفاته.  
٢ - المستوى السردى: هو الطريقة التي سافر بها البطل ليوصل  
الخبر، والمستوي هذا هو الفعل القصصى كله.  
٣ - المستوى البنائي: تعتمد الجملة علي الإخبار المزدوج، أولاً  
إخبار البطل بالسفر، وثانياً إخبار عشيرة السيد حمادى بوفاته.  
والقصة مراوغة بين الاخبارين مرة يسرد القاص معاناة البطل وهو  
يسافر، ومرة يسرد كيفية الاخبار وبأية طريقة.

أ - الزمان : الآن . زمن الحاضر (الآن - البارحة).  
ب - المكان : مجهول، عائم. السفر لا يحدد إلا علامات عامة له.



ج - الأسماء : تعتمد بعض القصص على فاعلية الاسم وقد أعطاه القاص قيمة لأن المسمى أحد كبار العشائر. لعل عنوان القصة «البيارق» يدل على هذه القيمة.

٤ - فى القصة العراقية يصبح فعل الإخبار مهما، أو أحد الوجوه الفنية الجديدة التي تطرقت القصة الحديثة إليه. والإخبار نقل الحدث من موقع إلى موقع آخر، وحركة بين فعلين السكون - الانطلاق. قصة الأرجوحة لمحمد خضير مثلاً، والإخبار فعل فى الممارسة، القصة تنشئ بيتها على الممارسة الحقيقية السرد، الذاكرة فيه أقل نشاطاً، والإخبار طريقة من طرق الثقافة الشفوية والشعبية، وبذلك استوعبت القصة الحديثة مناخات القص الشعبي والشفوي.

«كان البيت يقع بجانب الساقية الملتفة حول القرية بشكل نصف دائري، هناك تقف شجرة الصفصاف فى وسط الساحة منتصبه وشامخة» قصة نجمة النهار لأحمد خلف.

١ - المستوى الإبلاغي: إخبار عن مكان له خصوصية هو الالتفاف بكلمات مثل «بجانب - نصف دائري - وسط الساحة» وللوهلة الأولى تشعر أن عين القاص لا ترى باستقامة.

٢ - المستوى السردى : رواية قاص عن حدث ما سيحدث. رواية حيادية كل مفرداتها فى الحاضر والماضى القريب.

٣ - المستوى البنائي : جملة بمبتدأ وخبر، كما واسمها وخبرها جملة فعلية، وهي طريقة انفتاحية علي الكلام. جملتان في هذه الجملة الطويلة، الأولى تنتهي بنصف دائري، والثانية تبدأ بـ «هناك» والى نهاية الجملة. الجملتان خبران، أحذ الخبرين عن البيت الذي يقع بجانب الساقية، والثاني عن شجرة الصفصاف التي تقع هناك.

أ - المكانية. يتراوح فعل الجملة بين مكانين: هنا، وهناك (البيت والشجرة). والمشاهدة العيانية لهما لا تسير كما ينبغي فثمة التفاف حولهما مما يجعل السارد يناور كي يوصل بين المكانين.

ب - الزمانية كلها في الحاضر، والافعال مكانية (تقع - تقف) والاحوال والصفات هي الأخرى لا تخرج عن هذا الإطار (منتصبة - شامخة).

٤ - في مقطع صغير من القصة لملم أحمد خلف أجزاء مشهد متكامل:

(هنا - هناك - وسط )

( بيت - قرية - ساحة - ساقية - شجرة )

(جانب - حول - وسط )

كل مفردات الجملة الإستهلاكية مكانية، وما حضورها الكثيف هذا إلا لصناعة المشهد. وفي القصة العراقية الحديثة أصبح مثل هذا التعامل نتيجة لفاعلية العين الحديثة في القص بعد ما كانت القصة

تكتب من الذاكرة، كما أصبح للمكان دور أساس في خلق مفردات حسية تعايش العين والواقع بحيث أصبح التعامل مع المكان، تعاملًا قصدياً. وما القصة إلا تطبيق حقيقى لفاعلية المكان.

«باستطاعة المرء أن يرى وجه الداخل من البوابة ساكناً للوهلة الأولى، فقبل ظهور الابتسامة يصعب العصور على بواجر فرح أو حزن» قصة الشجرة لعائد خصباك.

١ - المستوى الإبلاغي: رصد لحال القاص وهو يصف لحظة دخول ما من البوابة. ليس من بطل ما بعد، لحظة الفراغ هي المعلنة وعندما يمتلئ مدخل البوابة - لحظة الفراغ - بداخل ما يكون القاص قد تخلص عن دوره ، وبدأ وجه الداخل هو الفاعل.

٢ - المستوى السردي : قياس اللحظة نفسية لمراقب ما، لحظة ليس فيها قلق أو قناعة، لحظة باردة، وكلمات سرد بيضاء لا شر فيها ولا خير.

٣ - المستوى البنائي : يميل القاص إلى البدايات الاعتيادية، تلك التي تولد في اللحظة، ليس ثمة تخطيط مسبق لها، ولذلك لا ند للبوابة، أو للوجه الساكن أى دور لاحق في القصة، بداية لحظوية أنت بيت القصة من دون قصد مسبق.

أ - الزمنية : تجسيد اللحظة، واللحظة رؤية بصرية نافذة فهي زمنية أنية، سريعة. الالتقاط فيها عام ليس ثمة تفصيل ما فيها لذلك

«يصعب العثور علي بواذر فرح أو حزن».

ب - المكانية : كل اللحظات فراغ فضائي حتى ولو امتلأ بالحركة فهي أقرب إلى اللقطة السيتمائية الشاملة التي تغيب فيها الجزئيات. الفراغ المحيط بالحال هو لحظة الفعل المرئي .

٤ - تميل القصص ذات الأسلوب الحيادي في الوصف وفي السرد والحوار إلى اعتماد الحيادية البصرية الانفعالية، ومثل هذا الأسلوب الذي تأثر إلى حد ما بسانجر وتشيوخوف، هو مزيج من المشاعر النفسية والمشهدية العيانية، وغالباً ما يروى بضمير واحد، والأسلوب البارد الذي تتراكم فيه الأشياء والكلمات، أسلوب قص معروف يجمع بين الطبيعة والشيئية، وبين الرؤية الحيادية الناقلة للأشياء المختلفة وهي في تجاوز مكاني. لعل عائذ خصباك أحد القاصين القلائل الذين قدموا إسهامات متميزة في هذا اللون من السرد.

«لكن أنت عنيد رأسك؟ على ضفافك العمل حزن، والذائد حزن، والضحك حزن، ومع كل ذلك تصر علي أن تجري...» قصة نهر الجنوب لفهد الأسدي.

١ - المستوى البلاغي: رواية قصة النهر العنيد، المادة سرد التاريخ القديم علي مسامعنا.

٢ - المستوى السردى: رواية بضمير المخاطب، إحالات مشاعر

ومواقف الناس على النهر، السرد هنا مؤول وليس مباشراً.

٣ - المستوي البنائي : يتركز الفعل البنائي في هذه الجملة على «الإصرار» و «الجريان» والتأويل هنا هو المعنى ببناء الجملة، الكلمات المقروءة تحيلنا على موضوع وليست هي الموضوع، ولذلك فمستوى الكلام هنا من مستويين: مستوى القراءة الآنية ومستوي الإحالة والتأويل. فالنهر يمكن أن يصبح زمناً، تأريخاً لأن جريانه لا يتوقف، وحاملاً كل الأحزان والافراح والاعمال، فالكلمات استعارية وليست من لغة النهر الطبيعية. ويمكن أن يصبح غير ذلك.

أ - الزمنية، غالباً ما تلغى الزمنية المباشرة أو لا قيمة فعلية كبيرة لها لأن المعنى متجه أساساً إما إلى الرمز وإما إلى الاستعارة، ويمثل هذه الحال قد توجد أفعال مثل (تصر، تجرى) فهي ليست إلا إشارة إلى الرمز أو الاستعارة.

ب - المكانية في هذه الجملة هي المعنية، فالنهر - تيار الزمن الجارى، يتحول من كيان طبيعي إلى رمز، وليس في العراق نهر اسمه نهر الجنوب، وإنما الجنوب هنا إشارة إلى جنوب العراق، أى إشارة إلى تأريخ الجنوب السياسى والنضالى.

٤ - فى القصة العراقية الحديثة، أصبح الرمز بلغته الاستعارية أحد الميادين الجديدة التي اختطها القاص للحدث، والرمزية هنا لا تتجاوز إلا بضع أفكار ألبسها القاص ثوب الأحداث الاجتماعية.

ومكنت هذه الطريقة القاص العراقي الجديد من أن يتناول حالات وأوضاعاً بصورة غير مباشرة، جعلت من القصة لوناً معرفياً يشترك مع أنواع ثقافية أخرى في الاعتراض والاحتجاج والموقف.

## - ٦ -

٦-١ ما كان غرضنا في التطبيقات السابقة إلا بيان بعض أوجه الجملة الاستهلالية الجديدة، ولها أوجه جديدة أخرى لم نشأ التطرق إليها الآن، فالحادثة في القصة بدأت في التغييرات التي حدثت في بناء الجملة، ودراسة الجملة القصصية غير تواريخ معينة تكشف لنا عن التحولات والتبدلات البنائية التي حدثت فيها، أي تلك التي حدثت في تركيبة الوعي ككل. ومثل هذه الدراسة مؤجلة في الوقت الحاضر.

٦ - ٢ كما كان بالإمكان دراسة بناء الجملة الاستهلالية في ضوء التيارات والمدارس الأدبية، فالقصة الرومانسية لها استهلالاتها الخاصة، وكذلك القصة العراقية الحديثة خليط من مدارس عدة، وهذا ليس عيباً وإنما الدراسة تضيء ولا شك الجوانب المتعلقة بالجملة من خلال انتماء القصة لتيار أو منهج أو مدرسة، وهذه أيضاً لم نشأ دراستها لإيماننا المطلق أن القصة العراقية الحديثة خليط من مدارس عديدة، وهذا ليس عيباً وإنما خضع الموضوع كله إلى

اضطراب ثقافى وفكرى أشمل من أى نوع أدبى معين. فالأدب لا  
يصفى تيار أو مدرسة إلا فى مجتمع تتضح فيه أمور فكرية كثيرة،  
ولذلك صرفنا النظر عن مثل هذا النوع من معالجة الجملة  
الاستهلاكية أيضاً.

## الهوامش

- ١ - فلاديمير بروب. مورفولوجية الحكاية. ترجمة ابراهيم الخطيب، ص ٣٥.  
(٢) ، (٣) الرغبة القصصية. بيتر بروكس، ترجمة الأستاذ عبد الواحد محمد .  
جريدة الثورة ١٩٨٨/٨/.

(٤) الشعرية . تودروف. ترجمة شكري اليموت ورجاء بن سلامة، ص ٣٤.  
بنية الجملة القصصية  
ما الجملة؟

تطبيقات - الاستهلال المزدوج

★ نموذج تطبيقي (١)

قصة «لاوفيل جسد الأرض، لعبد الاله عبد الرزاق

الجملة الاستهلالية

★ نموذج تطبيقي (٢)

« الكلمة المولدة،

★ نموذج تطبيقي (٣)

« الإخبار،

★ نموذج تطبيقي (٤)

« المشهدية،

★ نموذج تطبيقي (٥)

« اللحظية،

★ نموذج تطبيقي (٦)

« الاستعارية،



## الباب الرابع

---

### الاستهلال في شعر السياب



## ١- التساؤل

كيف يبنى السياب استهلالات قصائده؟ سؤال قد لا يخطر ببال أحد، لأن البدايات هي تحصيل حاصل الابداع، ولكن الفحص المتأنى لقصائد السياب يجد ثمة طرقاً عديدة في بنية الاستهلالات، وحصراً بحدود هذه المقالة، وجدت ثلاث طرق يبنى السياب بها استهلالاته، ولكي يكون الأمر واضحاً، لا أضبع قوانين إجرائية مسبقة لرؤية استهلالات شاعر ما، ولكني أستنتج من خلال قراءات القصائد الكيفية، بل الكيفيات التي يبنى الشاعر بها استهلالاته، وشاعر كالسياب، متنوع العطاء، غزير الانتاج، متطور الأساليب، تصبح دراسة استهلالاته قصائده واحدة من النوافذ النقدية لرؤية الحداثة في الشعر من موقع قريب جداً، هل يقصد السياب اختيار الكلمات والصور التي يبتدئ بها؟ أم أن البداية تأتي عفواً الخاطر، حتى إذا ما استقامت القصيدة على شئ من الوضوح والدراسة عد ما ابتدأ به عفواً أو قصداً بداية استهلالية ناجحة؟

ومن قبيل التذكير، وأعيد هنا، الخطوط العامة لبنية الاستهلال<sup>(١)</sup>.

---

١- الاستهلال في القصيدة العربية الحديثة. بحث قدم في المريد السابع ١٩٨٦

١- أن محتوى وفن النص الابداعي هما اللذان يولدان مفردات الاستهلال.

٢- وأن هذه المفردات المتولدة في بنية النص الكلية تمد داخله كخيوط السدى لتولد صوراً ومفردات جديدة ومن ثم لتشد أجزاء العمل بالفكرة المحورية.

٣- الاستهلال باعتباره بنية متكاملة ذاتياً، يمكن معاينته منفرداً، فهو أشبه بالجنين الذي ولد من أبوين، وفي الوقت نفسه له استقلاليته العضوية المتكاملة.

هذه أهم الخطوط التي خلصنا إليها، ويمكن إضافة خطوط أخرى تنبع من الدراسة الكلية لشاعرية الشاعر أو لانتاج القاص، وبالنسبة للسياب، وللعديد من الشعراء المتنوعى الانتاج، والمتباينى البناءات، يمكن إضافة فقرة أو فقرتين أو أكثر، لذلك لم تعد هذه المفردات الآن، مجرد اقتراحات تقدمها للشعراء أو القاصين وإنما أصبحت مفردات منهجية جرى تطبيقها بوضوح على قصائد وقصص وروايات، وأقول جرى تطبيقها لأنها من الوضوح بحيث جعلتنا نعود إليها لرؤية أبعاد الحداثة في شعر السياب أو البياتى أو سواهما لأن البدايات واحدة من مرتكزات الرؤية الحديثة للحياة والموضوع، والشاعر المجيد لا يبتدىء عفو الخاطر، كما لا يستعمل إلى حد ما الفعل المستمر، وإنما يجمع بين الاثنين مطلقاً العنان للفكرة

المحورية وهى تنمو داخل النص فتعيد للبداية روحها البكر وتولد لها مديات جديدة فى جسد البناء الكلى.

إن الإبداع له قوانينه الخاصة، ولن يكون المبدع مبدعاً حقاً لمجرد أنه يكتب الشعر والقصة، أقول ذلك والمفردات المنهجية السابقة قد تطور مفردات جديدة، هى بالضرورة آتية من الإبداع نفسه، فمن الواضح أن البناء العقلى - النقدى الصارم يسيطر على مفرداتنا تلك، لكن قراعتى لقصائد السياب مجدداً قد كشفت لى وستكشف لغيرى قيماً جديدة ومفردات جديدة. فالعمل الإبداعى هو الذى يعدل من مسار المنهج، وهو الذى يضيف ويحذف من المقولات. وفى أشعار السياب يجد القارئ، أنه متنوع الاستهلاكات، ففى كل مرحلة له بنية استهلال خاصة، ولكل شكل من أشكال قصائده الطويلة والقصيرة، بنية استهلال خاصة بها. وكان موضوعنا السابق (الاستهلال فى القصيدة العربية الحديثة) قد تركّز حول القصائد الغنائية، والقصائد الغنائية الذاتية، والقصيدة الغنائية الذاتية - الموضوعية، والقصائد المركبة البناء. ولدى السياب الكثير من هذه القصائد، إلا أنني فى هذه المقالة أطور المفاهيم السابقة من خلال إضافة فقرات جديدة لبنية الاستهلال باعتبارنا ندرس شاعراً لوحده، وسنجد أنفسنا أمام ظاهرة جديدة، هى أن السياب يطور مفهومه للاستهلال بتطور أدواته مرحلياً، فما دام شعره

يعكس الواقع الاجتماعي والنفسي له، إنما يباشر هذا الانعكاس بمواجهة استهلالية واضحة، فيها شئ من التلقائية، لكنها واضحة البناء والهدف. أقول ان استهلالات السياب في مراحل الثلاث، تباينت تباين مراحل نمو شاعريته، وتباينت تباين مواقفه، لكنه في كل المراحل، يمارس كل الاستهلالات، ولذلك يمكن اضافة مفردة منهجية رابعة تقول:

٤- ان شاعرية الشاعر، تفرض مناخاً خاصاً بها على الاستهلالات، هي جزء من خصوصيته الاسلوبية، ومواقفه الفكرية، وان هذه الشاعرية المتغيرة من شاعر لشاعر آخر، ومن مرحلة لمرحلة أخرى، متنوعة المفردات، وذات بعد سوسيولوجي ونفسي، ولها قدرة على تمييز المبدع من سواه،

هذه المفردة المنهجية تجعلنا نحتكم إلى البنية الداخلية لتراتب مفردات الاستهلالات، صحيح أن المفردات المنهجية السابقة باستطاعتها دراسة أية قصيدة لأي شاعر، لكن المفردة المنهجية الرابعة تدلنا على ان استهلالات السياب هي غير استهلالات البياتي أو حسب الشيخ جعفر، لأن النغمة الخفية التي تميز شاعراً عن آخر تبدأ مع الاستهلالات. في هذه المقالة نركز بحثنا حول هذه المفردة المنهجية، فندرس استهلالات شاعرية السياب وفقها، وحسبنا أن نطور في هذه المقالة هذه المفردة.

## ٢- التوزيع والتنوع - الاسمية

يلاحظ دارس شعر السياب كله، أن عناوانات القصائد تفرض سيطرتها المعرفية واللفظية على استهلالاتها، ويعنى ضمناً تأكيد فاعلية الاسماء فى مد الاستهلال بانسيابية لفظية ومعنوية، ولم يقف الأمر عند مرحلة دون أخرى، إلا أنه فى مراحل شاعريته الأخيرة كثرت الاستهلالات المغايرة للعناوانات لفظاً، والمرتبطة بها معنى. وقد أجريت إحصائية بسيطة وزعت فيها العناوانات على ثلاثة محاور:

١- العناوانات التى تتأكد لفظاً ومعنى فى الاستهلالات.. وقد كانت كما يأتى:

أزهار ذابلة وأساطير	٩ قصائد
المعبد الغريق	٧ قصائد
منزل الأقنان	٨ قصائد
أنشودة المطر	٣ قصائد
شناشيل ابنة الجلبى	١٠ قصائد
المجموع	٣٧ عنواناً

٢- العناوانات التى تتأكد معنى ولفظاً مشتقاً من الاستهلالات،

وقد كانت كما يأتى:

أزهار ذابلة وأساطير	٨ قصائد
المعبد الغريق	٤ قصائد

لا يوجد

منزل الأقتان

٤ قصائد

أنشودة المطر

قصيدتان

شناشيل ابنة الجلبى

١٨ عنواناً

المجموع

٣- العنوانات التى تتأكد معنى فقط، فى الاستهلالات، وقد كانت

كما يأتى:

١٣ قصيدة

أزهار ذابلة وأساطير

١٤ قصيدة

المعبد الغريق

١٠ قصائد

منزل الأقتان

٢٣ قصيدة

أنشودة المطر

٢٣ قصيدة

شناشيل ابنة الجلبى

٨٣ عنواناً

المجموع

الاستهلال

عنوان القصيدة

من أمثلة المحور الأول نقرأ

الليل، والسوق القديم

\* فى السوق القديم

عينان زرقاوان ينعس فيهما لون

\* عينان زرقاوان

• الغدير

أساطير من حشرجات الزمان

\* أساطير

ورم، بتفس مما عزانى برم.. الخ

\* ورم



من أمثلة المحور الثاني نقرأ

### عنوان القصيدة

### الاستهلال

\* سراب بقايا من القافلة تنير لها نجمة آفله

\* رسالة من مقبرة من قاع قبري أصبح..

\* كيف لم أحبك كيف ضيعتك في زحمة أيامي

الطويلة

\* أمام باب الله منطرحاً أمام بابك الكبير... الخ

ومن أمثلة المحور الثالث نقرأ

### عنوان القصيدة

### الاستهلال

\* الشاعر الرجيم حملت للنزال سيفك الصديء

\* ربيع الجزائر سلاماً بلاد اللظى والخراب

\* الليلة الأخيرة وفي الصباح يا مدينة الضباب

\* المخبر أنا ما تشاء، أنا الحقير

\* ارم ذات العماد من خل الدخان من سيكاره..

نظرة أولى على الجداول السابقة تظهر لنا ما يأتي:

١- استهلالات متطابقة مع العنوانات ٣٨ استهلالاً

٢- استهلالات مشتقة من العنوانات ١٨ استهلالاً

٣- استهلالات مغايرة لفظاً للعنوانات ٨٣ استهلالاً

والانطباع الحكمي الاول يقودنا إلى أن شاعرية السياب تتأسس

على وعى بالحدائثة. فوجود (٨٣) استهلالاً مغايراً للفظ العنوانات يعنى بداية التحرر الفنى من هيمنة العنوانات التى كانت العمود الفقرى للشعر، فأحدى سمات الحدائثة الشعرية، هو التباين الشكلى بين العنوان والاستهلال، تطورت هذه السمة لاحقاً فألقى الشاعر الحديث العنوانات جملةً وتفصيلاً واستبدلها بقصيدة - قصيدتين - ثلاث قصائد.. الخ لأن الشاعر الحديث معنى بجعل القصيدة مجسأً فكرياً للقارئ وللثقافة التقليدية، فهى لا تستسلم لمشاعر اعتيادية ولا تحاكي المواقع الظليلة من الافكار، وإنما وخزة فنية لها جذر اجتماعى وثقافى. ومع شيوع ظاهرة التمرد على العنوانات لدى السياب نجده فى جانب آخر يخضع إلى البناء التقليدى، فوجود (٣٨) استهلالاً مطابقاً و(١٨) استهلالاً مشتقاً تأكيد على سيطرة النمط التقليدى للبناء الشعرى - علماً بأن عدداً من القصائد ذات بناء عمودى - والدلالة أن قصيدة «هل كان حباً» وهى ابتداء الحدائثة عند السياب كان استهلالها مغايراً لعنوانها، وعموماً فالظاهرة هذه لا تقاس بسطحها العائى، وإنما بمدلولها الفكرى والبنائى، فالاستهلال ليس ابتداءً للقصيدة وإنما هو تأسيس لها، والتأسيس يأخذ سمتها العامة، فلا استهلال لقصيدة من دون احتوائه على معنى القصيدة ولا استهلال لقصيدة من دون أن يكون نامياً نمواً عضوياً داخلها، ولا استهلال لقصيدة متحركة، فاعلة، من دون أن

يكون ضمن هذه الفاعلية. ولذلك فالسياب وهو يبنى قصائده لم يكن على دراية واسعة بفاعلية الاستهلال، ونسوق هذا الحكم بناءً على ما توصلنا إليه من قراءات لعدد من القصائد. هل يعطى انطباعاً أولياً أن السياب وهو يبتكر الحداثة للقصيدة الحديثة كان محكوماً بالبناء التقليدي أو المتطور منه للقصيدة العمودية؟ عموماً يمكن الركون إلى مثل هذا الحكم أنياً لأن الشكل الفني لا يتطور بسرعة، فهو من القوة والمتانة والرسوخ ما يستوعب الجديد فيه، لذلك بنى السياب وشعراء آخرون قصائدهم الجديدة في إطار الأشكال الفنية القديمة، ولكنها المهياة للتطور. لنرى ذلك بوضوح:

أولاً: ان أبعاد هذه الاشكالية تكمن في أن معظم استهلالات قصائد السياب تبتدىء بأسماء أو حروف وقلة منها بأفعال ماضية ونادراً ما تكون بداياتها خلاف ذلك. وقد وجدت توازناً بين الاستهلالات التي تبدأ باسم والاستهلالات التي تبدأ بحرف، بل أن الثانية تزيد أحياناً، وقلة هي الاستهلالات التي تبدأ بفعل مضارع أو أمر. وعموماً فالظاهرة هذه تكشف عن فاعلية البداية الاسمية في الشعر. في مراحل الأولى (أزهار ذابلة وأساطير) نجد ١٦ قصيدة تبدأ باسم و(١٧) قصيدة تبدأ بحرف و(١٢) قصيدة تبدأ بفعل ماضٍ و(٢) تبدأ بفعل مضارع، (٢) تبدأ بحال، و(١) تبدأ بفعل أمر، وعموماً فالسيطرة المطلقة للحروف وللأسماء، وبالقرب منهما

الماضى، يعكس انطباعاً هو أن السياب ما يزال استهلاله محكوماً بمطلقات فنية قديمة، وأن التجديد لم يبدأ فى بنية العمود الفنى للقصيدة بقدر ما كان منصباً على الايقاع والروى والتفعيلة. ويتأكد هذا الاستنتاج فى دواوينه اللاحقة: ففى أنشودة المطر مثلاً نجد أن (١٤) قصيدة تبدأ بحرف و(١١) قصيدة تبدأ باسم و(٤) بفعل ماضٍ.. سيطرة أخرى للحرف والاسم، ولكن بنية الاستهلال فى مراحل اللاحقة تطورت تطوراً فنياً واضحاً كما سنرى.

ثانياً: ودلالة الترابط بين الاستهلال والعنوانات، وبخاصة خضوعهما معاً لفاعلية الحرف والاسم، تتحد بوقائع نفسية واجتماعية وبنائية، فالاستهلالات الاسمية أو الحروفية، لا تحتوى حركة فاعلة كبيرة، فاعليتها فاعلية الجملة الاسمية الراكدة البناء، لأنها تحيل الحركة الداخلية لها إلى فاعلية محدودة بين الابتداء والإخبار، والإخبار يستوجب دائماً سياقات فكرية راکدة، آتية إلى القصيدة من موقع اجتماعى خارجى، لذلك لا تكون الاستهلالات الاسمية مولدة لنوى داخل النص لاحتكامها إلى مطلقات بنائية محدودة الفاعلية فى أبسط نواحيها محكومة بسياق انفرادى متلق تدفع بالشاعر لأن يضع «أناه» موضع الفاعلية المحركة. والصورة الكلية والمستقبلية للقصيدة محكومة بتطور نسق واحد من البناء يبتدىء من أول سطر وينتهي بآخر سطر، هذه الفاعلية الحكائية

للقصيدة فى مراحل السياب الأولى حتمت عليه الابتداء بالاسم أو الحرف ولذلك يضع القارئ - الناقد - لنفسه مسافة فاصلة بين الشاعر وبين تجربته فيقبل ما يقوله الشاعر، بل ويستسلم له لأن الكلام يجر الكلام، فالبدائية تمهد لهذه البنية الحكائية المقالة بطريقة إيقاعية جديدة. فاستهلال قصيدة (السوق القديم) مثلاً والذي يبدأ: «الليل والسوق القديم...» نجد كلمة السوق ودلالاتها الاسمية تتكرر فى ثلاث مقطعات منها، بين المقطعات الثمانية الأخرى تستهل بفعالية «الأنا» والاسم هو الاسم، والحركة ما بين استهلال القصيدة الأساس، واستهلالاتها الفرعية محكومة برؤية «أنا الشاعر» وبالتالي تحدد نفسها بطاقة الاسمية المحدودة التعبير، فقصيدة «فى السوق القديم» وهى من أولى المطولات - بعد قصائد البريكان - فى الشعر العراقى الحديث، نجدها تنويعاً على لحن واحد، كلها محكومة بتغير مواقع «الأنا» بين الليل والحال النفسية أى وقوع القصيدة ضمن دائرة الإخبار المتكرر للحال، وكيف تطوّر هذا الإخبار إلى رصد حالات الشاعر المتحولة كتحويلات السوق المكانية والزمانية.

الاستهلالات أشبه ما تكون باستجابة مستباعدة لعقلية القارئ وذهنيته المشاعة، وهى استجابة اجتماعية لتطور ثقافى معرفى خاص بالمرحلة كلها. خذ مثلاً آخر، قصيدة (عينان زرقاوان) التى يستهلها «عينان زرقاوان.. ينعس فيهما لون الغدير». والاستهلال

صورة خبرية، والقصيدة كلها تتحرك بين مجهول ومعلوم (تتحول عينان إلى «عيناك») وإلى (حسنا) والغدير إلى «ربيع وغاب» ويتحول اللون إلى (صباح ومساء ونظرة وأشباح.. إلخ). لماذا هذا التحول؟ لأن القصيدة محكومة بفاعلية أحادية هي خطاب مرسل إلى شخص القارئ هو هذا الشخص. كل القصائد التي تستهل بأسماء، تكون مكشوفة، حكاية، مقالة بطريقة تقليدية، وليس ثمة عالم غامض أو مبهم يسيطر على الشعور، وليس ثمة مخيلة متأصلة، بل متجددة ومتغيرة. وفي مثل هذا اللون تبدأ الطبيعة سيطرتها الكلية، وتبدو معاناة الشاعر محكومة بالكيفية التي يجمل بها صورة العالم الخارجى القاسى.. ولم لا، فالعينان الزرقاوان تعد مقياساً للجمال. (فأذوب فى عينين ينعس فيهما لون الغدير). ألم يستبدل الاسم «عينان ب: أنا فى «أذوب»، هذه المناوبة هي هوية الاستهلالات الاسمية.

نمو الاستهلالات الاسمية فى داخل القصيدة بطريقة العطف الصورى لمفرداتها، فاستهلال مدينة السندباد مثلاً «جوعان فى القبر بلا غداء»، نجده يتوالد فى بنية القصيدة بالعطف على جوعان فنجده «عريان - أقض - وأنبت - وأحرق - وفجر - وأثقل - وجئت - وشقق - وهبت - وصامت.. إلخ» هذه الطريقة التوليدية، حكاية وينيتها المتكررة رصد لحالات تنساق بخط مستقيم. وفى أقسام

القصيدة الخمسة نجد القسم الثانى يبدأ «أهَذَا أدونيس، هذا الحواء؟». وهى بداية مؤكدة لحال الشاعر فى استهلاله: جوعان، وفى المقطع الثالث يستهل بـ«الموت فى الشوارع» وهو تأكيد آخر للاستهلال الاول، وفى المقطع الرابع يستهل «يا أيها الربيع.. ما الذى دهاك..» هو الآخر استنجد من الجوع. وفى المقطع الخامس يبتدىء «كأن بابل القديمة المسورة تعود من جديد» استكمال الصورة الكابوسية للسندباد المهاجر داخل مدينته..

وعموماً ترتبط الاستهلالات الاسمية بالسياق الشعورى للشاعر، خاصة فى مراحلہ الاولى، فقد كان السياب محكوما بقوة العنوان، ويثقله السياقى والمعرفى، وبنية القصيدة يومذاك التى لم تخرج كلياً عن بنية الحكاية الفنية الناضجة، لذلك كانت الاستهلالات تقليدية، أشبه ما تكون بالفقرة الموصلة إلى ما سيأتى، وليست البدايات التفجيرية للحدث، حتى أن شاعراً كبيراً كمحمود درويش ما يزال إلى الآن يزاوج بين العنوان وبداية الاستهلال. وعندى أن الحداثة فى القصيدة الحديثة لا بد وأن تمر بمثل هذه الرتبة البنائية لأن السياق الموسيقى الإيقاعى التقليدى لا يمكن أن يتغير جملة وتفصيلاً، فما زالت الحداثة فى أسسها مظهريتها الفنية، خاضعة إلى تأثيرات إيقاعية اجتماعية أشمل من الوزن والقافية والتفعيلة، إيقاعات تتصل بالتكوين الفكرى وبالثقافة وبالاقتصاد وبالسياسة، والتطور الذى



حدث لاحقاً على الاستهلالات الاسمية والحروفية، أتى من اكتشاف الشاعر للعمق الميثولوجي والاسطوري للمفردات الحياتية واليومية. والسياب يعد أحد الشعراء القلائل الذين حولوا مفردات بيئية وثقافية ومكانية صغيرة ومهمة إلى مصاف الاسطورة. ضمن هذا التطور الهائل، جرى تطور بنائي - أسلوبى على الاستهلال الاسمى.

### ٣- الوعي الفنى

فى دواوين السياب الاخيرة: منزل الأقنان وأنشودة المطر والمعبد الغريق وشناسيل ابنة الجلبى، تطور مفهوم الاستهلال الاسمى من مجرد الابتداء بكلمات، إلى الابتداء بالافكار. الكلمة الاسمية هنا، فكرة مبهمة، غامضة، وتم اختيارها مكانياً وفق مبدئية الابهام التى أسبغها عليها، وهذه أولى تحولات الاستهلال الاسمى من موقعه الظليل السابق، إلى موقع فكرى - فنى جديد، مع زيادة ملحوظة فى الاستهلال الفعلى، وتعليل ذلك له سببان:

الاول، اكتشافه لفاعلية الامكنة المشبعة بالمألوف، وتحميلها شحنة أسطورية، أو ميثولوجية تجعل منها متصلة بزمان لا محدود، ولذلك أصبحت هذه الامكنة مولدة ومتولدة.

الثانى، ان السياب فى هذه الدواوين يؤسس نظرة شاملة لتصورات إنسانية، وضع نفسه - ذاته - فيها موضع المركزية. فعمد، خاصة فى مرحلة المرض، إلى استحضار كل قوى الأمل



لإحساسه ان الأفول الجسدى والكيانى قد أوشك.

نقرأ استهلال قصيدة النهر الموت:

بويب...

بويب...

أجراس برج ضاع فى قرارة البحر.

بدءاً يعطى الاستهلال انطباعاً بالابهام، فبويب الصغير يتحول إلى دلالة فكرية ترتبط بزمان قديم، لم يعد له صوت إلا أصوات أجراس البرج، والبرج هذا ضائع فى قرارة البحر. الكلمات (أجراس - برج - ضاع - قرارة - البحر) كلها مشحونة بالأسرار والقدم والابهام والغموض. استهلال قصيدة «نسيم من القبر»:

نسيم الليل كالأهات من جيکور يأتينى

فبيكىنى .... الخ

كل هذه الاستهلالات تحول الأسماء من اعتياديتها ومألوفيتها إلى أسماء مشحونة بالأسرار والابهام والغموض والعتمة، والمصادفة وحدها نجد ثمة قاسماً مشتركاً فى كل الاستهلالات المقتبسة هنا: ألا وهو الليل/ الظلام/ مما يعنى ان السياب لم يتعامل مع أسماء مجردة، أو خالية من الشحنة الاسطورية، فيجرد الكلمات من معناها المباشر الواضح ويجعل منها نوافذ تطل على عالم غامض مليء بالمجهولية.

لم تقم استهلالاته المبتدئة بأفعال على شئ من الاختلاف، فالسياب يكثر من الابتداء بالفعل الماضى، والفعل الماضى فى دلالة التعبيرية يحيل إلى الثبات، شأنه شأن الأسماء، لذلك لا نجد حركة الماضى، صاحبة، مولدة، فاعلة، بل سكونية مليئة بالذكرى والتذكر، ولا تفعل فى الاستهلال أو فى القصيدة إلا تشغيل الحركة الشعرية للقارئ، ثم تختفى بعد ذلك من جسد القصيدة.

## ٤- المبادئ الجمالية للاستهلال

على أن المبادئ التى تتحكم فى استهلالات السياب، الاسمية منها والحروفية، هى مبادئ جمالية، وليست مبادئ شعرية، متلقاة. لعنا ندرك أن السياب جيد استعمال المجاز استعمالاً شعرياً فيراكم الصور واحدة فوق الأخرى، مولداً مجازاً من مجاز آخر، وهكذا يدفع بالقارئ إلى التأمل فى أى المجازات تكمن فكرة الاستهلال الاساسية، لنعد قراءة استهلال أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

المجاز الأول «عيناك» ولد مجازاً ثانياً «غابتا نخل» وهذا بدوره ولد مجازاً ثالثاً «ساعة السحر» ثم يعود للعينين، فيولد لهما صورة مجازية أخرى «أو شرفتان» جاعلاً من العينين فى الانسان شرفتين

مكانيتين وتولد غابتا (راح) وساعة (ينأى) والسبحر (القمر). لاحظ  
أن البيت الثانى كله مشتق ومولد من البيت الأول، أو يكاد يكون هو.  
١- أولى فاعلية استهلاكات السياب، هو تغدد المجازات، وهذه  
طريقة أسلوبية تدفع بمخيلة القارئ إلى التفكير بالمستويات التى  
تستحضر داخل القصيدة، وبالفعل سنجد أنفسنا أمام فيض لا  
حدود له من الاستعارات والمجازات.

٢- ومن المبادئ الأخرى التى يستعملها السياب فى استهلالاته،  
مبدأ التوسيع الفكرى والأسلوبى، وهو مبدأ جمالى بحت، يجعلنا  
نشعر ونحن نقرأ القصيدة أنها تحيلنا إلى عالم أوسع من كلماتها،  
الشعر تكتيف جمالى المعالم. والتوسيع مبدأ جمالى يرتبط بالحدثة  
وبثقافة الشاعر، ان الاستهلال الناجح يحيلك إلى عوالم خفية، وإلى  
امكانية تأويلية واسعة.

نقرأ هذا الاستهلال لقصيدة «أم البروم»:

رأيت قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها  
تطاردها، وراء الليل، أشباح الفوانيس  
سمعت نشيج باكيها،  
وصرخة طفلها، وثغاء صاير من مواشيها  
وفى وهج الظهيرة صارخاً «يا حادى العيس»  
على ألم مغنيها.

يوسع السياج من «أم البروم» وهو المكان الشعبي، الملىء بالناس والأفراح، فيجعل منها - بعد أن زحفت المدينة الغول عليها - مقبرة، وها هو يستحضر عالمها القديم / الجديد ويجعل منهما وحدة جدلية لصورة واسعة عن حال المدينة / أم البروم، ومن ثم حال الناس / الشاعر / الموت الحياة. ويستعين السياج كأي حكواتى أصيل بكل عناصر الشد الشعوري، صراخ الاطفال / ثغاء الصادي / وهج الظهيرة / حادي العيس. إنه هنا يروي حكاية مكان أقل، لكنها حكاية ابتداء، فالقصيدة ستبنى كلها على هذا الاستهلال، بل ستوسع من مجازاته دون أن تترهل.. هذه البنية الجمالية للاستهلال نتاج مخيلة مشبعة بما هو أسطوري في المألوف من الحياة، وبما هو شعبي في المكان المعاش. ولم يقتصر مبدأ التوسيع على الاستهلال فقط، بل ان الصور المشتقة من الاستهلال ستتوسع هي الاخرى، هكذا يدخل السياج الاسطورة في صلب المحلية ويجعل من كلمات شاعر أصواتاً تاريخية، ومن صور شعبية معاشة وكلها ملحقة ببويب، فبويب لم يعد اسماً اعتيادياً، بل أصبح دلالة رمزية للسياج نفسه، فلقد جرت مقارنة جدلية داخل القصيدة بين

الحياة / الموت

بويب / الشاعر

فاختلطت الضمائر، وتداخلت الأزمنة، فبويب هو النهر الحزين،

هو المزار الذى تُحمل إليه النذور، هو البحر الملىء بالحياة والمحار، هو المدخل إلى عالم الجحيم... إلخ. ويوسّع الشياب من هذه الدلالة فى القسم الثانى من القصيدة فيجعل من نفسه صنواً للنهر، قدمه هو ماؤه، وأمطار المساء مياحه، وأعماقه هى أعماقه وقراره، وحتى توزيع القصيدة إلى ثنائية النهر / الموت، و«١» / «٢»، هو تأكيد مكانى - أسلوبى إلى جعل بويب / الشياب، محوراً درامياً لبنية القصيدة كلها.

ما يهمنا فى استهلالاته الأخيرة، ليس تحليل القصيدة للتأكيد عليها، وإنما تحميل الاستهلالات الاسمية طاقة أسطورية وميثولوجية، يحاول الشياب أن يحويها «أناه» كمعادل موضوعى كجزء من هذه الطاقة.

خذ استهلال (أنشودة المطر)

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

أو استهلال قصيدة (المخبر)

أنا ما تشاء : أنا الحقيق

نصباغ أحذية الغزاة، ويائع الدم والضمير

للظالمين.

أو استهلال (المومس العمياء)

الليل يهبط مرة أخرى، فتشربه المدينة  
والعابرون إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة.

لقد تطورت القصيدة الحديثة عند السياب - البياتي - صلاح عبد  
الصبور، وفق أساليب فنية جديدة - قديمة، بمعنى أنهم خلقوا  
لقصائهم مسندات أسلوبية كانت موجودة لكنها استعملت بما يتوافق  
ولغة العصر ومشكلات الحياة ونظرة الشاعر المحدث إليها.. فالتطور  
الداخلي والخارجي للشاعرية، هو تطور لمفردات القصيدة نفسها،  
والاستهلال الجديد أحد هذه المفردات التي أصابها التطور فاحتوي  
ما هو جمالي معاصر، وما هو بلاغي قديم، وما هو قانوني ثابت.  
لذلك نجد الحداثة لا تقوم على تصور خارجي - اجتماعي فقط، بقدر  
ما تؤسس هذا التطور على تطور المفردات الداخلية للنص.

٣- ومن المبادئ الجمالية الأخرى للاستهلالات، احتواؤها على  
نغمة نثرية، فلم يعد الشعر الحديث، شعراً صافياً - ليس هناك مثل  
هذا الشعر - وإنما أصبح شعراً شاملاً، تجد فيه التشكيل الصوري،  
والإيقاع النفسي، والحداثة الاجتماعية، والأسطورة، والحكاية.. الخ..  
والنثرية التي نعنيها هي مبدأ توسعي أيضاً، بمعنى أن الإيقاعين:  
إيقاع الشعر وإيقاع النثر، يلتقيان معاً ليكونا إيقاعاً شاعرياً يدل  
على قدرة الشاعر على احتواء مساحات جديدة لم تطأها القصيدة  
قبل ذلك. وغالباً ما يرتبط بالإيقاع النثري، والإحالة إلى الموضوعات

الخارجية، إلى تاريخ الشاعر وتاريخ الموضوع، إلى المجتمع، إلى الفلسفة وعلم النفس، إلى التاريخ والتراث والاسطورة.. هذه الاحالات تخرج - دراسياً - عن النهج الأسلوبى الذى يعتبر النص بنية مغلقة، وفى قصائد السياب، وبالذات استهلالاته الجيدة، نجد أنفسنا فى إطار نثرى حياتى يمتلك ايقاعه المتداخل مع ايقاع البناء الشعرى، وعندى أن هذه النثرية المتعمدة فى الشعر تعنى أن الشاعر الحديث لم يعد راكضاً وراء منطق الحضارة الصناعى - التجارى الجديد، فهو ما يزال أسير قوى الادراك الفعلى لفاعلية الاشياء المألوفة فى الحياة، لذلك تؤسس الاستهلالات للقصيدة أفقاً محلياً غائراً فى ميثولوجيا الناس، وفى الحس المشترك، ثم يضعها الشاعر بصيغ أسلوبية وبنائية تبدو غريبة، الشاعر هنا يعيد تشكيل المضطرب من الحياة، والفن الشعرى لا يخجل من الواقع، إن لم يفقه فى بنائه.

فكيف يتأتى للاستهلال أن يزرع مثل هذه النويات - الايقاعية النثرية فى الصورة الشعرية - وبأى أسلوب؟ نقرأ هذا الاستهلال لقصيدة (منزل الأقنان فى جيكور):

خرائب فانزع الأبواب عنها تغدُ أطلالا،  
خوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح  
تطل عليك منها عين يوم دائب النوح.



ويكفى البيت الأول من الاستهلال للدلالة على النغمة النثرية المعنية هنا، الصورة المستحضرة هي «الأطلال» وأمسى منزل الأقتان في جيکور خرائباً ولكنها بأبواب، ما أن تنزع الأبواب عنها حتى تغدو ماضياً وتراثاً، إلا أن الأبواب تعيدها إلى الحاضر، إلى وجود معاش، وتشير إلى أناس ساكنين يعرفهم.. الصورة النثرية تمتد داخل المكان إلى الزنوج، إلى البناءات القديمة، إلى الروح الشعبية الكامنة في الخرائب والأطلال وهي قرينة سكن اليوم الدائب النوح.. وهما هو السياب يبني صورة كلية لما كان قد شاهده وعاشه ليجعل منها صورة أسطورية مطعمة بروح شعبي معاش.. هذه النثرية جزء أساس ومكون من الاستهلالات الحديثة. فالنثرية ليست الايقاعات الصوتية، المشاعة، والسهلة، بل هي الكشف عن جدليتها الخفية، المعلنة، والمضمرة معاً. الكلمات التي تشبع بنثرية الحياة، كلمات مولدة، تتجدد داخل النص، وتوسع مداريتها، وبالتالي تجعل القصيدة شاملة وذات أفق فكري - أسلوبى رائع.

٤- ومن المبادئ الجمالية الأخرى للاستهلال؛ المزاوجة بين الحس والحدس، الواقع والمخيلة، وعندى أن هذا المبدأ الجمالى هو الأكثر فاعلية فى الاستهلالات الجيدة، بل ويستطيع أن يزاوج بين الملموس والمدرک، بحيث تحيلنا القصيدة إلى تداخل عالمى الداخل والخارج، الواقعية والطبيعية.



لا يقف الأمر فى هذا المبدأ عند الكلمة ومدلولاتها المباشرة، بل  
يغور إلى أولياتها، إلى الروح البدائى فيها، خذ هذا الاستهلال  
لقصيدة (جيكور شابت):

ما نفضت الندى عن ندى العشب فيها،

ما لثمت الضباب الذى يحتويها

جنتها والضحى يزرع الشمس فى كل حقل وسطح

مثل أعواد قمح..

والبيت الاول يكفى للدلالة على الحس والحدس، فالقرية تحيا  
غروباً أزلياً، أنها تشيب الآن، حدس السياب بها حدسه بنفسه،  
الموت القريب منها يجعل من جيكور قرية أفلة، منزوية، ولن ينفع  
رمادها لانهاض بديل لها. الحياة المحسوسة، المرئية، بصورها  
البيئية المعاشة، تدل على الموت، الشيخوخة، ويقترن الحسى بحدس  
شعري واضح امتد إلى جسد القصيدة كله، فظلها تحت خيمة  
الموت والعدم والأفول..

ويوضح اقتران الحسى بالحدسى، قوة المخيلة الشعرية، فليست  
كل الأشياء قادرة على منح الشاعر حدوساً، وإنما الأشياء المبهمة،  
الغامضة، الأشياء التى تكمن فيها روح البدائية، أو الأشياء الواقعية  
التي تصبح عن طريق الفن أشياء أزلية وذات امتداد. ولم يتحول  
الجنس أو حياة الأسرة اليومية إلى مطلقات جديدة. أن ثورة الشعر

الحديث نأت عن مثل هذه المواقع الظليلة، لعدم كفايتها بانهاض  
رؤى الشاعر الجديدة. إذ ليس كل حسى مولداً لحدس، وإنما الحسى  
المولد هو الذى يختزن عناصر خيالية قادرة على تجاوز حدود الشئ  
إلى ما وراء الشئ، وتجاوز الشئ كله إلى أشياء أخرى فى أزمنة  
وأمكنة أخرى. والسياب لا يتعامل مع الأشياء لمجرد أنها استفزته أو  
اكتشف فيها ما ينمى قدرة الحدس، وإنما تعامل معها لحظة وجوده  
الكامل فيها. إن (ناه) تعمل كما لو كان اكتشافها للشئ لا يتم إلا  
من خلالها، أنها تملكه، تختص به، وبالتالي لا يرى عند شاعر آخر  
كما يرى عنده. هذه الخصوصية الحدسية مكنت السياب لأن يكون  
استثنائياً فى تعامله مع المألوف. قد يكون الامر مجرد تدريب عقلى  
جبل عليه السياب، لكن الحقيقة الملموسة من خلال شعره تفصح عن  
أنه كان لا يرى كما يرى الناس، ولا يتعامل كما يتعامل الشعراء، أنه  
إذ يرى يملك، وإذ يتعامل يؤسس، لقد شيد مدناً شعرية أخاذة من  
أشياء بيئته البسيطة ولها لغة المجاز المطلق، فشاعرية المكان عنده  
شاعرية خلاقة، حاول خلالها توضيح إمكانية جديدة للشعر وهو يربط  
مراسيه أمام حوافى البيت والبيئة. لا يعنى هذا أن الشعر لا ينهض  
من خلال انجازات حضارية جديدة، وإنما النهضة الحديثة للشعر  
ترافق المحلية دائماً، بل وترتبط بها لأنها إذ تعمل ذلك تسعى لتأكيد  
هوية وطنية.. أول أشكال التعامل مع أشياء المحيط المألوفة لا تظهر

إلا فى الاستهلال.. خذ مفردة الليل، واحصها تجدها (كلمة موضوعية) فى شعره كله، ومثلها كلمة الموت والغياب... الخ ذات دلالة بنائية كبيرة، تشمل كل التجارب وتحيا فى كل الظروف والقصائد.. الليل موضوعى الحضور، جزء من بيئة معاشة، وعندما أحبط ومرض، تحول الليل الموضوعى إلى ليل رمزى، استعارى، اللامرئى يتحول خلال الممارسة إلى مرئى حتى لو اختلفت موضوعيته وراء حالات نفسية، لعل هذه الكشوفات الجديدة واحدة من سمات الحداثة، بل والهوية الفعلية التى أدخلت الحدوس فى الوقائع المعاشة.

٥- ومن جماليات استهلالات السياب فى دواوينه الأخيرة، أنه لا يقف فى الاستهلال عند بؤرة فكرية واحدة، فهو دائماً يعتمد البورتين ولكن المتوحدتين فى «أنا» وهذه السعة الاسلوبية تتيح له أن يمد القصيدة بمخيلة نشطة، لها مديات محسوسة. تعدد البؤر يحتاج إلى عقل منظم، ولعل توسع بؤر الاستهلال يجعل من البداية مالكة لأكثر من خيط نمده وبوضوح إلى القصيدة، كما تجعل بنية القصيدة كلها ذات آفاق متعددة.

نقرأ استهلال قصيدة «جيكور أمى»

تلك أمى، وان أجنّها كسيحاً

لاثماً أزهارها والماء فيها، والترابا

ونافضاً، بمقلتي، أعشاشها والغابا.

البؤرتان المولدتان للاستهلال: الأم / جيكور. و(أنا) السياب  
موجودة بين الاثنين، تراوح زمنياً بين الغياب والحضور، الأم التي  
ولدت، والأم التي يزحف إليها كسيحا. هاتان البؤرتان استمرتتا داخل  
بنية القصيدة إلى نهايتها، فأسس بنية جدلية تعتمد ظاهرة الحضور  
/ الغياب، والغياب / الحضور، وكلتاهما لا تريان إلا من خلال  
«أنا».

وهناك مبادئ جمالية أخرى قد لا تختص كلها بالاستهلال وإنما  
تشمله كما تشمل القصيدة كلها، رأينا عدم التطرق إليها في هذه  
المقالة.

## (قراءة فى استهلال قصيدة ليلة من زجاج)

### تمهيد

#### - ١ -

مهمة هذه المقالة صعبة بعض الشيء، لأنها تحاول دراسة الجملة الاستهلالية لقصيدة طويلة، واطعة نصب عينها افتراضات نقدية سبق أن تأكدت فى معالجات عدة، ولكنها لم تدرس هذه الافتراضات داخل بنية الجملة لوحدها. فنحن نعتقد أن الجملة الاستهلالية بالامكان معالجتها لوحدها بوصفها بنية متكاملة شأنها شأن الجنين الصغير الذى يحتوى كامل أعضاء الجسد ولكن بصورة مصفرة ولذلك سيكون حديثنا هذه المرة ليس عن العلاقة بين الجملة الاستهلالية والنص من خلال مد خيوط السدى من وإلى النص ومن ثم النهاية، وإنما نحاول البحث عن الخصائص المولدة للجنين قبل أن يصبح إنساناً متكاملًا. وفى معالجة نقدية سالفه وضعت جملة خواص للجملة الاستهلالية أرى من الضرورى تذكيرها ثانية:

١- ان محتوى وفن النص هما اللذان يولدا مفردات الجملة

الاستهلالية.

٢- ان هذه المفردات تتداخل النص كخيوط السدى لتولد صوراً

ومفردات جديدة منبثقة عنها .

٣- ان الاستهلال بوصفه بنية مغلقة وبما يمتلكه من بنية خاصة يمكن دراسته ومعاينته بمعزل عن بقية عناصر النص الاخرى.. فهو أشبه بالجنين الذى ولد من أبوين وفى الوقت نفسه يعد كائناً مستقلاً.

- ٢ -

### الجملة الاستهلالية

فى شارع المغرب حطت نجمة

وانكشفت خلف السياج غرف

خمس، ينام الليل فى عروقتها

ويأكل الزمان والرطوبة

ملاطها

فهو تثار أبيض

زبد،

تتركه الدهور فى فاصل الحجر،

قد ألقت أزمنة مختلفات بين هذا

النخل، والبوابة البيضاء والحارس

والنارنجة الوحيدة

فهم يعيشون معاً

وهم ينامون بلا كلام.

يتوزع استهلال القصيدة عنصران مهمان هما: الزمان والمكان،  
فالمكان نجده في حالات عدة: الشارع - الغرف - الملاط - الحجر  
- النخل - البوابة - الحارس، أما الزمان فنجدّه بأربع حالات:  
النجمة - الليل - الدهور - الأزمنة المختلفة.

والشاعر لا يفصل بين الاثنين بل يوحدّها معاً في سياق جمالي  
يمتلك تأريخاً، فهما «يعيشون معاً» و«ينامون بلا كلام»..

يصوغ الانسجام المفارق بين الازمة وحدة عضوية تبدو متنافرة  
أول الأمر تعاوناً معاً على رسم صورة لمكان أقل ومنزوّ، وقراءة  
تحليلية لتدرج الأزمنة نجدها على أربع حالات:

١- النجمة وهي الفعل الكاشف للمكان، فعندما حطت في شارع  
المغرب أضى الشارع بها وتحدت البيوت والغرف وال نارنجة والملاط  
وكل التفاصيل الأخرى، ومهما يكن شأن النجمة، أهى امرأة أم نجمة  
حقيقية أم رموزهما.. فهى فعل مولد، وفعل ابتداء نجده يمتد في  
القصيدة بأشكال ورموز ووقائع عدة.

٢- الزمن الثانى، هو الليل، وهو تعبير عن الظلمة يناقض النجمة  
ولكن لا يوجد إلا بها، ولا توجد إلا به، فهما نقيضان يكونان معاً  
صورة جدلية للأمن ومع الليل يوجد «الزمان» (البيت الرابع) والزمان  
يعنى التاريخ فكلاهما: الليل والتاريخ قد أضيئاً معاً بالنجمة الهابطة.

٣- الدهور، وهى هنا زمنية مطلقة قدمها قدم الموجود نفسه، معطياً بها للمكان ولادة الحضور الابدى وارتباط الشارع بالمغرب، أعطى للقصيدة صفة زمنية أخرى، فالنجمة لا تحط إلا بعد المغرب وان المغرب لا يوجد وجوداً كاملاً إلا فى مكان له ظلال من تاريخ قديم لذلك جاءت الدهور (البيت الثامن) تعبيراً عن اطلاقية زمنية.

٤- أزمنة مختلفات (البيت التاسع) وهى استعارة لتعاقب تواريخ عدة على المكان نفسه ولكنها متفقة باعطاء المكان صفة القدم والأقول.

وخلال بنية الاستهلال نجد حالات الزمن الاربع موصوفة بـ«الزبد - الثنار الأبيض - الترك» فأعطى الشاعر لاستهلال قصيدته بنائية متكاملة، ابتدأت من اللحظة التى هبطت النجمة فأضاعت الواقع المكانى بكل تفاصيله، إلى اللحظة التى أغلق الشاعر فيه الدائرة عندما أكد أن كل هذا يحدث فى كل يوم وان الأشياء نفسها قد ألفت تعاقب الأزمنة المختلفة.

ومثل ما للزمن من حالات نجد للمكان حالات أيضاً، فحالات المكان هى:

١- الشارع كيان عضوى مادى أو استعارى، له لغة طبيعية ولغة تأويلية والشارع دلالة زمن أيضاً وارتباط الشارع بالمغرب مكاناً أو صفة يعطى للقصيدة بعداً تأويلياً آخر، فقد يكون المغرب وقتاً وقد



يكون مكاناً والاسماء بفعلها الثقيل على الصورة تعطيها انطباعاً ما بالواقعية.

٢- الغرف الخمس، هي الأخرى كيان عضوى مادي أو استعارى، فهي غرف مادية الوجود، وهي غرف كدلالة على أزمنة ما تزال تشير إلى الحضارات (المتحف مثلاً) وفي القصيدة تتحول الغرف الخمس إلى حالات متنوعة تمر بالشاعر أو بالنجمة، وكل الغرف منقوعة بالظلام الدائم.

٣- الملاط - الحجر وهي تركيبات أراد الشاعر بها تصوير قدم الزمن عليها فهي لوحات كتابة وأمكنة تدرس وتحلل الاجزاء فى أية صورة مهمة، لذلك ارتبط الملاط بالرطوبة فهو أرضياً يداس ويعاش وارتبط الحجر بالمفاصل فهو نثار وغبار، الرطوبة دلالة على الاعماق والنتار دلالة على الاعالى وكلاهما مرتبطان بالغرف ويريد الشاعر رسم صورة أفلة مدمرة الغرف الخمس كي يجىء بالنجمة لتكشف عمق التدمير الكائن فى الشارع.

٤- النخل - البوابة - الحارس - النارنجة.. كل هذه الامكنة أشياء وكلها ممتدة إلى الاعلى فهي كيانات علوية قائمة لغتها لغة الحياة الدائمة، نفسها هي الاخرى قد ألفت الظلمة والموت والتدمير وحتى لو تحركوا فهم نيام وحتى لو تكلموا فهم بلا كلام.

## المكان البؤرة

فى الجملة الاستهلالية - كما فى القصيدة كلها - المكان البؤرة فيها هو «الغرف الخمس» وقد أحيطت بسياج، فعزلها عن بقية أمكنة شارع المغرب وما النجمة التى حطت إلا من أجل إضاءة هذه الغرف، والغرف بمجملها تؤلف بيتاً فيه سياج وحارس ونارنجة وبوابة ونخلة، كل هذه التفرعات تحيا فى ظلمة قديمة قد ألفت الأزمنة المتعاقبة عليها وتعلمت بمعالمها فأصبحت الغرف حالات كما ترى ذلك القصيدة وتحولت الأزمنة المتعاقبة داخل القصيدة إلى فترات مراوحة وتقدم وإذا بالكل يرافقه ضوء النجمة وكأن الضوء قد حرك البسكون المطبق على الغرف.

القصيدة وإن اعتمدت الغرف مكاناً لها إلا إنها قصيدة زمنية والشاعر أحاط تفاصيلها الصغيرة والكبيرة بتواريخ خاصة ربط كل مكان بتجربة وحاول عبر تفاصيل القصيدة توضيح أن الغرف ليس لها حاضر وإنما تمتد بالماضى، فحاضرها كله ألفة وسكون ورخاوة أما ماضيها فقد أطبقت حجراتها عليه ومكنته من أن يتعايش مع الحجر والملاط والظلمة والمخاوف، وإن كل هذا محروس ببندقية حارس محشوة لم تطلق إطلاقاً واحدة لأن لا أحد قد بدد المخاوف

المخزونة، وان كل الحياة: النارنجة والنخلة تنمو بعفوية الحاضر لا حاضرها، امتدادها. إلى الأعلى قوة لها وبوجودها متألّفة مع الأشياء الأخرى تشخيصاً لفاعليها برسم القول الكامل. أما البوابة فلم تفتح لأحد بل بالعكس تماماً، السياج هو الآخر لم ينتهك إلا بمن هو أت من الأعلى «النجمة» كل الحياة البشرية - الأرضية لم تستطيع تهديد كيان الغرف الخمس المغلقة..

- ٤ -

### المبنى الحكائي

ليس مهماً أن يمتلك الاستهلال مبنى حكائياً متكاملًا ولكنه لا يخلو منه فثمة نواة له لا بد من وجودها، والنواة نجدها في حكاية النجمة التي حطت فأضاعت، فعل الضوء هو النواة المولدة للمبنى والمبنى سيحكي قصة هذه الاضاعة في تفاصيل كثيرة تمتد من الماضي إلى الحاضر.

والنواة البنائية غالباً ما تكون مبهمة غامضة، فالضوء الكاشف قد المكان واعتاشت فيه، وقد يكون بداية لتخريب متعمد لمكان خبر تآلف المكان واعتاشت فيه، قد يكون بداية لتخريب متعمد لمكان خبر تآلف الأزمنة. النواة البنائية تمتلك الاحالات والابهامات ولذلك يكفي أي استهلال أن يكون مشيراً لها فقط وبدون تفاصيل.

## الصيانة والتدمير

تبدأ القصيدة وكيانها آيل إلى الانهيار، كل شئ فيها آفل ومدمر وما النجمة الآتية إلا ايقاظ متأخر بفعل تراكم الحدث ولكن ليس تدميراً كاملاً فهو أشبه ما يكون بـ«نصف الميت يهدد نصفه الحي بالدمار، فتنتفض القوى الصيانية الكامنة فيه» النجمة والاحساس العام بأهمية المكان» لتعيد للمكان نفسه حياته السابقة مع شئ من التطور.

بمثل هذا الحس التراجيدى بنى ياسين طه حافظ قصيدته، فالقوى التدميرية تمثلت بالتراكم الزمنى الذى أكل البلاط والحجارة وأسكن كل شئ فيها إلى اعتيادية الحياة ومألوفيتها وحتى الحارس لم يعد حارساً إلا بالاسم، هذه التدميرية الكامنة فى الغرف والناس والاشياء لا تنهض إلا بفعل انفتاح، فكان الضوء المضاد للظلمة الزمنية، وكانت النجمة رمزاً لكل شئ ساكن، وكان الشاعر احساساً ما بغربة المكان. ويتضافر القوى الصيانية أمكن للقصيدة أن تستطيل وأن تنبت شجيراتنا الصغيرة فى أصقاع المدن والنفس واستطاع بها أن يؤسس قصيدة لا تعتمد الذاكرة أو الذهنية، بل الحسية والوعى بأهمية الامكنة الآفلة فى صياغة وحدة تضادية مع أضواء المدينة والامكنة المبهرجة وأقنعنا أن الشعر لا ينهض فى

أضواء النفس واللا فعل وإنما فى الحالات التى راكم الزمن عليها  
تجاريه وفى المواقع التى هجرتها الخيول والمسافرون وفى الحالات  
التي لا تعرف الحلول النصف، الشعر فى أبسط حالاته المتألقة  
إعادة صياغة جمالية للحياة القديمة..

فى القصيدة تعيد قوى الصيانة الجديدة للبيت وللشارع والغرف  
الخمس، وللحارس وللنارنجة والسيّاح وللبوابة وللنخلة أسماها  
ولغتها المكانية المثمرة.

- ٦ -

### البنية الجمالية

كسبت الأشياء وجودها الجمالى من خلال التعامل الفنى، لأن  
الجمالية مبدأ الكشف عن وظائف الأشياء خارج حضورها المعلن  
أولى هذه الوظائف أنها تكون مع بعضها عوالم تجانس خاصة حتى  
ولو كانت متناقضة، ثانى هذه الوظائف أنها تسمح بأن ترى من  
زوايا مختلفة بحيث لا تبدو هى فى كل مرة. وثالث هذه الوظائف أنها  
تنمو مع نمو أحاسيس الشاعر بها، ففى كل مرة لها حضور وفى كل  
مرة لها وجود فكرى ما، ومنذ الأزل ما يزال الانسان المبدع يتعامل  
مع الأشياء والطبيعة بطرق خلاقة.

فى شعرنا ثمة مفترقان للتعامل الاول هو استحضار الأشياء التى  
مرت عليها تجربة ما فتدخل بيت القصيدة كما لو انها متسلحة برؤية

الشاعر لها والثاني تستحضر الأشياء نفسها داخل بيت القصيدة بما امتلكت هي من امكانيات حضور في وعي الشاعر. الطريقة الاولى ذاتية والثانية موضوعية، والشاعر في الاولى مركز أساس، بينما يصبح في الثانية ملتقطاً لحركة جمالية ما.

لدى الشاعر ياسين طه حافظ مفترق ثالث في استحضار الأشياء هو الاكتفاء بوجودها الطبيعي - الرومانسي ومن ثم ادخالها بيت القصيدة وفق توازن بين قوتها الذاتية وتشكلها في موضوع يفترضه هولها.

في الطريقة الاولى - الذاتية - تبدو الاشياء مشحونة بالطرافة والشعر والتجديد، فتحمل من بين ما تحمله مخيلة الشاعر وطريقة تعامله الخاصة معها - معظم أشعار السياب تنتمي إلى هذه الطريقة - في الطريقة الثانية تدخل الأشياء وهي مسلحة بقوتها المعرفية وبحضورها العياني وبوجودها الخاص فتكون أساساً من أسس البناء الفكري لبعض قصائد أشعار الستينيين في العراق..

أما طريقة ياسين طه حافظ فهي مفترقة وخاصة، ولذلك تحافظ الأشياء على وجودها وحدودها وأسمائها وألوانها كما لو كانت آتية من دون معرفة أو تاريخ وفي الوقت نفسه تتشكل في موضوع تاريخي، أو نفسي، تمنح الموضوع طاقة شعرية وتستمد من الموضوع حضوراً خاصاً لها، هذه الطريقة التي تبدو ثقيلة، ومملة

أثناء القراءة أو المشاهدة إنما تفعل ذلك لانعدام الفاصل بين الواقع والشعر عند ياسين، فالشعر واقع مجسد بأشياء والواقع عين تراه متداخل مع الأشياء وفي سياق شعري معرفي، ولذلك حضرت الحياة بكل تفاصيلها في شعره وكونت وفق تناسق جمالي صياغة للحاضر، قصيدة «النشيد» مثلاً.

ولهذا السبب دون غيره فرضت الموازنة بين حضور الأشياء الواضح والوعى على الشاعر أن يقتصر المعالجة الشعرية على مسافة من القول، أنه في كل مشهد عياني معرفي يحاول قلب الصورة وتوضيحها ففي كل مرة يرى الأشياء القديمة وقد ولدت أشياء جديدة فيروح هو الآخر في إعادة الصياغة مرة تلو الأخرى ولذلك تصبح القصيدة الطويلة عنده مراوحة بين التركيب والتحليل، تركيب من حيث التعامل الجدي مع الواقع، وتحليل من حيث زيادة حجم التفسيرات الداخلية للنص.

وياسين طه حافظ في غنائياته البيتية والفردية والذاتية لا يبتعد كثيراً عن هذا ولكنه أميل إلى اعتماد الكثافة طريقة لتجميع حدث متشعب قصيدة «بعقوبة» مثلاً أو القصائد التي تعتمد الشخصيات الشعبية التي تعرف الشاعر عليها خلال السنوات الأولى من التشكيل الثقافي.



ملحق نقدي قديم من كتاب  
فن التخليص في علوم البلاغة  
للسيد القزويني

«فصل»

ينبغي للمتكلم أن يتأنق في ثلاثة مواضع من كلامه، حتى تكون  
أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأصح معنى أحدهما: الابتداء كقوله (١):  
«قِفَا نَبِيكَ مِنْ ذَكَرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ»

وكقوله

قَصْرٌ عَلَيْهِ تَحِيَّةٌ وَسَلَامٌ خَلَعَتْ عَلَيْهِ جَمَالُهَا الْيَّامُ

وأن يتجنب في المديح ما يُتطيرُ به، كقوله:

«مَوْعِدُ أَخْبَابِكَ بِالْفُرْقَةِ غَدٍ»

وأحسنه ما يناسب المقصود، ويُسمى براعة الاستهلال، كقوله في

التهنئة:

«بُشْرَى فَقَدْ أَنْجَزَ الْإِقْبَالَ مَا وَعَدَا»

وقوله في المراثية:

هِيَ الدُّنْيَا تَقُولُ بِمِلٍّ فِيهَا حَذَارٍ حَذَارٍ مِنْ بَطْشِي وَفَتْكِي

وثانيها: التخلّص مما شُبِّبَ الكلامُ به، من نسيبٍ أو غيره، إلى

المقصود، مع رعاية الملاءمة بينهما، كقوله:



يَقُولُ فِي قَوْمَسِ تَوْمِي وَقَدْ أَخَذَتْ  
 مِنَّا السُّرَى وَخُطَا الْمَهْرِيَّةِ الْقُودِ  
 أَمَطَّلَعَ الشَّمْسُ تَبْغِي أَنْ تَوْمَ بِنَا  
 فَقُلْتُ كَلَّا وَلَكِنْ مَطَّلَعَ الْجُودِ  
 وَقَدْ يُنْتَقَلُ مِنْهُ إِلَى مَا لَا يُلَائِمُهُ، وَيُسَمَّى الْاِقْتَضَابُ، وَهُوَ  
 مَذَنْبُ الْعَرَبِ الْأُولَى وَمَنْ يَلِيهِمْ مِنَ الْمُخْضَرَمِينَ، كَقَوْلِهِ:  
 لَوْ رَأَى اللَّهُ أَنْ فِي الشَّيْبِ خَيْرًا  
 جَاوَرَتْهُ الْأَبْرَارُ فِي اللَّدِّ شَرِيبًا  
 كُلُّ يَوْمٍ تُبْدِي صُرُوفُ اللَّيَالِي  
 خُلُقًا مِنْ أَبِي سَعِيدٍ غَرِيبًا  
 وَمِنْهُ مَا يَقْرَبُ مِنَ التَّخْلُصِ، كَقَوْلِكَ بَعْدَ حَمْدِ اللَّهِ: أَمَّا بَعْدُ، قِيلَ  
 وَهُوَ فَصْلُ الْخِطَابِ، وَكَقَوْلِهِ تَعَالَى: هَذَا وَإِنَّ لِلطَّاغِينَ لَشَرَّ مَآبٍ، أَيْ  
 الْأَمْرُ هَذَا أَوْ هَذَا كَمَا ذَكَرَ، وَقَوْلِهِ: هَذَا ذِكْرٌ وَإِنَّ لِلْمُتَّقِينَ لَحُسْنَ مَآبٍ،  
 وَمِنْهُ قَوْلُ الْكَاتِبِ: هَذَا بَابٌ \* وَثَالِثُهَا الْاِنْتِهَاءُ، كَقَوْلِهِ:  
 وَإِنِّي جَسَدِيرٌ إِذْ بَلَغْتَكَ بِالْمُنَى  
 وَأَنْتَ بِمَآ أَمَلْتُ مِنْكَ جَسَدِيرٌ  
 فَإِنْ تُوَلِّنِي مِنْكَ الْجَمِيلَ فَأَهْلُهُ  
 وَإِلَّا فَأِنِّي عَازِرٌ وَشَكُورٌ  
 وَأَحْسَنُهُ مَا أَذَنَ بِاِنْتِهَاءِ الْكَلَامِ، كَقَوْلِهِ:

بقيت بقاء الدهر يا كهف أهله \* وهذا دعاء للبرية شامل  
وجميع فواتح السور وخواتهما واردة على أحسن الوجوه  
وأكملها يظهر ذلك بالتأمل مع التذكر لما تقدم.

\* \* \*

## الهوامش

(١) (أحدها الابتداء) لأنه أول ما يقرع السمع، فإن كان عذباً حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام. ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: الم وهم ويس وطسم وكهيئ، فيقرع أسماعهم بشئٍ بديع ليس لهم بمثله عهد ليكون ذلك دعاية لهم إلى الاستماع لما بعده، ومن هنا جعل أكثر الابتدآت بالحمد لله لأن النفوس تتشوف للثناء على الله، فهو داعية إلى الاستماع (كقوله قفا نبك) قيل لما سمعه رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: قاتل الله الملك الضليل، وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب ومنزله في مصراع واحد، والبيت مطلع معلقة امرئ القيس وتامه:

«بسقط اللوى بين الدخول فحول»

ومن الابتدآت الحميدة قول النابغة الجعدي:

كلينى لهم يا أميمة ناصب      وليل أقاسية بطيء الكواكب

وقول المتنبي:

اتراها لكثرة العشاق      تحسب الدمع خلقة فى المآقى

(وكقوله) أى قول أشجع السلمي (موعد) مطلع قصيدة لابن مقاتل الضرير

أنشدها للداعى العولى، فقال له الداعى: موعد أحبائك يا أعمى ولك المثل السوء،

ويروى أيضاً أنه دخل عليه فى يوم مهرجان وأنشد:

لاتقل بشرى ولكن بشريان غرة الداعى ويوم المهرجان

فتطير به وقال يا أعمى تبتدىء بهذا يوم المهرجان، وقيل بطحه وضربه

خمسين عصاً، وقال إصلاح أدبه أبلغ من ثوابه، ويروى أنه لما فرغ المعتصم من بناء قصره باليدان، جلس فيه وجمع أهله وأصحابه، وأمرهم أن يخرجوا في زينتهم، فما رأى الناس أحسن من ذلك اليوم، فاستأذن إسحق الموصلي المغنى شعراً أجداد فيه، إلا أنه ابتدأه بذكر الديار وعفائها فقال:

يا دار غيرك البلاد ومحاك      يا ليت شعري ما الذي أبلاك

فتطير المعتصم وتغامز الناس، وعجبوا كيف ذهب على أبي إسحق مع فهمه وعلمه وطول خدمته للملوك، ثم أقاموا يومهم وأنصرفوا، فما عاد منهم إثنان إلى ذلك المجلس، وخرج المعتصم إلى سر من رأى وخرب القصر (بشرى) هو لأبي محمد الخازن يهنىء ابن عباد بمولود لبنته، وأحسن منه قول أبي تمام يهنىء المعتصم بالله بفتح عمورية. وكان أهل التنجيم زعموا أنها لا تفتح في ذلك الوقت:

السيف أصدق أنباء من الكتب      في حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف      في متونهم جلاء الشك والريب

وقول أبي الطيب في التهنية بزوال مرض:

المجد عوفى إذ عوفيت والكرم      وزال منك إلى أعدائك السقم

(هي الدنيا) لأبي الفرج السامري يرثى بعض ملوك بني بويه، وأحسن منه

قول أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملى جزعا      إن الذي تحذرين قد وقعا

وقول أبي تمام:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر      وليس لعين لم يفض مأوها عذر

(وثانيها التخلص) لأن السامع يكون مترقباً للانتقال من التشبيب إلى المقصود كيف يكون. فإذا كان حسناً مثلث الطرفيين حرك من نشاط السامع، وأعان على إصغاء ما بعده. وإن كان بخلاف ذلك كان الأمر بالعكس. هذا وكان الأحسن والأوضح للمصنف أن يقول وثانيها التخلص. وهو الانتقال مما ابتدئ به الكلام به من نسيب أو غيره إلى المقصود... إلخ، كما لا يخفى على الفطن، فقوله مما شيب الكلام به: أراد مطلق الابتداء والأفتتاح لا خصوص التشبيب الذي هو ذكر أيام الشباب واللهو والغزل والنسيب أن يصف الشاعر جمال المرأة وحاله معها في العشق (أو غيره) كالافتخار والهجو والنكاية (بينهما) أي بين ما شيب أي ابتدئ به الكلام وبين المقصود (كقوله يقول) قومس: صقع كبير بين خراسان وبلاد الجبل. وأخذت منا السرى: أي أثر فينا السير ليلاً ونقصت من قوانا. والمهرية: الأبل المنسوبة إلى مهرة بن حيدان. والقود: الطوال الظهور والأعناق. والبيتان لأبي تمام في عبد الله بن طاهر. هذا ومن بدائع التخلص قول زهير:

إن البخيل ملوم حيث كان      ولكن الجواد على علاته هرم  
وقول مسلم بن الوليد:

أجذك ما تدرين أن رب ليلة      كأن دجاها من قرونك ينشر  
سهرت بها حتى تجلت بغرة      كفرة يحيى حين يذكر جعفر

وقول المتنبي:

خليلى ما لى لا أرى غير شاعر      فكم منهم الدعوى ومنى القصائد  
فلا تعجبا إن السيوف كثيرة      ولكن سيف الدولة اليوم واحد

(الأولى) يعنى الجاهلية (من) (المخضرمين) وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام مثل لبيد. قال الزمخشري: ناقة مخضمة أى جدع نصف أنفها، ومنه المخضرم الذى أدرك الجاهلية والإسلام كأنما قطع نصفه. حيث كان فى الجاهلية (كقوله) أى قول أبى تمام وهو من الإسلاميين؛ لأنه كان فى زمن الدولة العباسية. هذا والاقتضاب فى الشعر كثير والتخلص بالنسبة إليه قطرة من بحر، فمن الاقتضاب قول أبى نواس فى قصيدته النونية التى أولها:

\* يا كثيرالنوح فى الدمن \*

فاسقنى كأساً على عذل	كرهت منسموعه أذننى
من كميت اللون صافية	خير ما سلسلت فى بدننى
ما استقرت فى فؤاد فتى	فدرى ما لوعة الحزن
تضحك الدنيا إلى ملك	قام بالآثار والسنن
سن للناس الندى فنبدوا	فكان البسـخل لم يكن

(قيل وهو فصل الخطاب) قام ابن الأثير: والذى أجمع عليه المحققون من علماء البيان أن فصل الخطاب هو أما بعد لأن المتكلم يفتح كلامه فى كل أمر ذى شأن بذكر الله وتحميده، فإذا أراد أن يخرج منه إلى الغرض المسوق له فصل بينه وبين ذكر الله تعالى بقوله أما بعد (وثالثها الإنتهاء) لأنه أخر ما فصل بينه وبين ذكر الله تعالى بقوله أما بعد (وثالثها الإنتهاء) لأنه أخر ما يعيه السمع ويرتسم فى النفس. فإن كان مختاراً جبر ما عساه وقع فيما قبله من التقصير، وأن كان غير مختار كان بخلاف ذلك، وربما أنسى محاسن ما قبله (كقوله وإنى) أى قول أبى نواس فى الخصيب بن عبد الحميد (بقيت) قيل إنه للمعري (واردة على أحسن الوجوه وأكملها) فإنك إذا نظرت إلى قوارج السور جملها ومفرداتها

رأيت من البراعة والتفنن وضروب الإشارة ما قد أصاب المحرز وطبق المفصل.  
وإذا نظرت إلى خواتمها وجدت من الأدعية والوصايا والمواعظ والتحميد والوعد  
والوعيد، وغير ذلك من الخواتم ما لا يبقى للنفوس بعده مطمع. وما تسجد  
لحسنه مصاقع البلغاء. هذه آخر ما يسره الله سبحانه مما أردنا وضعه على  
هذا الكتاب، في أقوات كنا نختلسها اختلاساً من بين تشعب الأعمال وتزاحم  
الأشغال. فإن كنت وفيت بما وعدت فالشكر لله سبحانه على معونته وحسن  
توفيقه. وإلا فأحق الناس بقبول عذره، وإقلال عتبه، من وقف نفسه لصناعة  
التأليف في زمن فترت فيه همم طلاب العلوم، وخارت عزائمهم عن مساعدة  
المؤلفين وتنشيطهم على الدأب في عملهم والعناية بصناعتهم. فإن فاتني إيفاء  
العمل حقه من الأجر، فلن يفوتني إن شاء الله اعطاؤه قسطه من العذر، ربنا لا  
تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا، ربنا ولا تحمل علينا إصراً كما حملته على الذين  
من قبلنا، ربنا ولا تحمّلنا ما لا طاقة لنا به واعف عنا وأغفر لنا وأرحمنا أنت  
مولانا، ربنا عليك توكلنا وإليك أنبنا وإليك المصير.

**عبد الرحمن البرقوقي**

## كتب للمؤلف:

- ١ - قصص عراقية معاصرة. بالاشتراك مع الناقد فاضل ثامر ١٩٧١
- ٢ - القاص والواقع - دراسات نقدية في القصة والرواية ١٩٧٥
- ٣ - وجهاً لوجه - دراسات نقدية في المسرح ١٩٧٦
- ٤ - الرواية والمكان - الجزء الأول - دراسة نظرية - جمالية ١٩٨٠
- ٥ - الرواية والمكان - الجزء الأول - دراسة نظرية - جمالية ١٩٨٦
- ٦ - دلالة المكان في قصص الأطفال - دراسات نقدية ١٩٨٥
- ٧ - أشكالية المكان في النص الأدبي - دراسات نقدية ونظرية ١٩٨٦
- ٨ - بقعة ضوء... بقعة ظل - دراسات في المسرح ١٩٩٠



## الفهرس

★ المقدمة..... ٧

### ★ الباب الأول

- الاستهلال والكتابة الجديدة..... ٩

### ★ الباب الثانى

- بنية الأستهلال فى الآداب القديمة..... ٥٥

- الفصل الأول - الاستهلال المركز فى الملاحم..... ٥٧

- الفصل الثانى - الاستهلال الالهائى فى الخطابة..... ٧٠

- الفصل الثالث - الاستهلال الطلى فى الشعر الجاهلى..... ٨٠

- الفصل الرابع - بنية الأستهلال البلاغى فى النقد العربى القديم.. ٩٢

### ★ الباب الثالث

- الاستهلال فى الأدب الحديث..... ٩٩

### ★ الفصل الأول

أ - بنية الاستهلال السردى فى المسرحية..... ١٠٥

ب - بنية الاستهلال السردى فى الحكاية الشعبية.... ١٢٤

### ★ الفصل الثانى

- الاستهلال البنية الغنائية والنص المركب

- فى الشعر الحديث..... ١٣٣
- الفصل الثالث - بنية الاستهلال السردى الروائى..... ١٧٨
- الفصل الرابع - الاستهلال السردى فى القصة القصيرة. ٢٢٦
- ★ الباب الرابع
- الاستهلال فى شعر الشباب..... ٢٧١
- قراءة فى الاستهلال قصيدة ليلة من زجاج..... ٢٩٩
- محلق نقدى قديم من كتاب فن التخليص
- فى علوم البلاغة للسيد القزوينى..... ٣١٠

رقم الايداع : ٩٨/٧٠٤٩

شركة الأمل للطباعة والنشر  
ن : ٣٩٠٤٠٩٦



هذه دراسة متكاملة تعتمد  
المعرفة النقدية الحديثة . وهي  
تختلف اختلافاً أساسياً عما  
سبقها من دراسات في نفس  
المجال.

الاستهلال عمال جاد شمل  
الناقد به النص الأدبي بمختلف  
أنواعه :

الملاحم ، الرواية ، المسرحية ،  
القصة القصيرة والقصيدة.

Bibliotheca Alexandrina



0522385



شركة الأمل للطباعة

التمن : جنيهان